MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVI, NR. 5

DIN SUMAR

5 /2015

OCTAVIAN NEMESCU
ISTORIA MUZICII SPECTRALE

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (V)

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA - OBIECT TRANSDISCIPLINAR (II)

ADRIANA MAIER
DAN DEDIU - TRIO LATEBRAE OP. 79

ISSN 0580-3713

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

STUDII

OCTAVIAN NEMESCU
ISTORIA MUZICII SPECTRALE 3

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (V)
IDEEA "SUBSTANȚELOR PRIMORDIALE" ȘI CATEGORIILE SINTACTICE 25

NICOLAE BRÂNDUȘ
MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR (II) 41

CREAŢII

ADRIANA MAIER
DAN DEDIU – TRIO LATEBRAE OP. 79 PENTRU VIOARĂ, VIOLĂ ȘI PIAN 59

INTERVIURI

SOFIA GELMAN
DE VORBĂ CU MAESTRUL SERGIU NATRA 79

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE
VETURIA O. GHIBU - AMINTIRI DESPRE GEORGE ENESCU (I) 86

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

STUDIES

OCTAVIAN NEMESCU
HISTORY OF SPECTRAL MUSIC 3

CORNELIU DAN GEORGESCU
THE STUDY OF MUSICAL ARCHETYPES (V)
THE MUSICAL SYNTACTIC CATEGORIES AND THE IDEA OF "PRIMORDIAL SUBSTANCES" 25

NICOLAE BRÂNDUȘ
MUSIC AS TRANSDISCIPLINARY OBJECT (II) 41

CREATIONS

ADRIANA MAIER
DAN DEDIU – TRIO LATEBRAE OP. 79 FOR VIOLIN, VIOLA AND PIANO 59

INTERVIEWS

SOFIA GELMAN
TALKING TO SERGIU NATRA 79

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
NEW TEXTS AND DOCUMENTS
VETURIA O. GHIBU – REMEMBERING GEORGE ENESCU (I) 86

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Istoria muzicii spectrale

Octavian Nemescu

I. Ontologia fenomenului spectral

II. Proiecţia spectralismului în istoria muzicii europene

III. Conştientizarea problematicii spectrale (a rezonanţei naturale a sunetului) după 1965. Spectralismul – curent artistic şi sistem muzical. Tezele şi antitezele spectralismului

IV. Subcurente ale spectralismului (între 1965-1990)

I. Ontologia fenomenului spectral

Spectrul de armonice al unei fundamentale este egal cu însăşi **Natura sunetului**. Orice prezenţă sonoră emite o plajă de armonice a unei fundamentale, care este accesibilă parţial urechii umane, timpanului, urechii fizice a omului.

Particularitatea timbrală a vocilor noastre şi, de asemenea, a instrumentelor muzicale se datorează faptului că fiecare dintre aceste emiţătoare sonore (vocale sau instrumentale) are *o componenţă unică de armonice*. Din această structură spectrală rezultă unicitatea timbrală a respectivei emisii. Aşadar, *timbrul sunetului este determinat de spectrul lui de armonice.*

Spre exemplu, flautul are în componenţa sa armonicele impare: 3, 5, 7, 9, în timp ce clarinetul are atât armonice pare cât şi impare, ceea ce face ca sunetul său să pară mai bogat, etc. Deci, fiecare prezenţă acustică (instrumentală sau vocală) are armonice într- o structură nonrepetabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca atare, eu consider că spectrul armonic, fenomenul rezonanţei naturale, este un **Arhetip Natural.**

Platon spunea că toate existenţele fizice, întrupate, sunt nişte umbre într-o peşteră, ale unor realităţi care se află în afara ei, noi stând cu spatele spre intrarea peşterii. Suntem umbre trecătoare ale unor matriţe care se află în afara acestei peşteri. Am mai putea spune şi altfel (pentru că tot suntem în epoca plagiatului) şi anume, că noi, ca fiinţe fizice, suntem doar copii distorsionate ale unor modele, ale unor originale, ale unor originare care au două atribute: ele reprezintă **esenţa** acestei lumi şi **permanenţa** ei. Dacă matriţele sunt permanente şi esenţiale, noi, ca prezenţă fizică, suntem perisabili, trecători, efemeri, „fumuri", „fulgere" ale acestor realităţi atemporale, metafizice.

Din punctul meu de vedere, arhetipurile pot fi etajate, împărţite, la rândul lor, în trei categorii, după gradul lor de permanenţă:

1. ***Arhetipuri transcendentale*** – acele arhetipuri care reprezintă *prezenţe increate,* veşnice, fără început şi sfârşit, aflate la etajele înalte, superioare ale existenţei;

2. ***Arhetipuri naturale*** – sunt cele cu permanenţe lungi, să spunem, de la Big Bang, de la începuturile creaţiei acestei lumi până la sfârşitul ei (unii oameni de ştiinţă susţin că există posibilitatea ca materia să dispară!). Aceasta înseamnă că toate arhetipurile care ţin de creaţie, de lumea aceasta materială, **au un *Început* şi un *Sfârşit*.** Aici situăm şi sunetul fizic (sunetul ce poate fi auzit cu urechea fizică, cu timpanul), deocamdată;

3. ***Arhetipuri culturale*** – acele permanenţe care ţin de *istoria* şi *geografia* umanităţii. Fiecare zonă geografică îşi are pattern-urile sale caracteristice, adică anumite prezenţe care durează mult timp şi sunt legate de modul de gândire, de practica culturală a etniei respective. Perioadele istorice au, de asemenea, nişte permanenţe, care durează atâta timp cât dăinuie o anumită tradiţie. Acestea creează arhetipuri de gândire, de mentalitate, ce ţin de practica unui anumit loc şi a

https://biblioteca-digitala.ro

unui anumit timp care se găsesc în proiecţiile culturale, inclusiv în cele muzicale ale etniilor, civilizaţiilor.

Repet: consider fenomenul spectral (legat de natura sunetului), ca fiind un arhetip natural.

Vreau să aduc în atenţie, cu această ocazie, şi alte viziuni. Platon a fost primul care a pus în discuţie problematica arhetipului. Pitagora, în schimb, afirma că există vibraţii, sunete care se aud cu urechea fizică şi altele care nu se aud. Numai anumiţi oameni, cu totul deosebiţi, adică iniţiaţii, le aud. Vorbea de aşa numita **Armonie a Sferelor**. El spunea că planetele, dintr-un sistem solar, emit anumite vibraţii şi că acestea sunt grefate tot pe spectrul rezonanţei naturale. Presupunem că soarele ar fi o fundamentală iar planetele şi sateliţii acestora emit armonice. Imaginaţi-vă cum ar fi dacă cineva ar auzi vibraţiile galaxiilor, şi ele grefate tot pe rezonanţa naturală! Unde ar putea fi fundamentala, în acest fenomen, de o complexitate extraordinară, şi care ar fi, de fapt, armonicele mai apropiate sau mai îndepărtate de această fundamentală?

Oricum, spunea Pitagora, cei care aud armonia sferelor, aceste vibraţii neauzibile cu urechea fizică, intră într-o stare extraordinară de extaz!

Există în contemporaneitate şi persoane care se află într-o situaţie de decorporalizare, cu sau fără voia lor. Adică unii oameni se trezesc pur şi simplu deasupra trupului, îl văd ca pe o haină întinsă pe un pat şi se simt detaşaţi complet de acest corp. Alţii (foarte puţini) practică intenţionat şi în mod sistematic tehnica respectivă de decorporalizare, de ieşire din trup. Absolut toţi vorbesc de o muzică de Dincolo, auzită în călătoria lor extracorporală, o muzică eterică, astrală, de o frumuseţe nepământească. Relatează şi despre mai multe etaje ale existenţei. Tot ei povestesc că, după ce au auzit această acustică supraterestră, îngerească (şi teologii vorbesc despre cântarea îngerilor), orice muzică pământească pare a fi o copie distorsionată a celei cereşti (vezi definiţia lui Platon).

Îmi amintesc acum şi de faptul că Bach, înainte de a muri (complet orb, nemafiind în stare să scrie note), spunea că va fi fericit atunci, când va scăpa de această lume, murind, pentru că va avea, în sfârşit, ocazia să asculte muzica cea

https://biblioteca-digitala.ro

adevărată. Asta înseamna că el conştientiza faptul că propria sa creaţie era un limbaj artistic-sonor foarte relativ, care era proiecţia unei zone geografice şi a unei perioade istorice. Vroia să aibă acces la muzica universală, la *supramuzica* ce constituie *modelul orginar* despre care vorbim.

Proiecţia spectralismului în istoria muzicii europene

Cultura europeană a ultimilor 2000 de ani, a fost cea mai dinamică dintre cele cunoscute până acum, în sensul că a fost cea mai frământată, mai neastâmpărată cultură. Ea a dat naştere mai multor epoci: Evul Mediu, Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism, Impresionism, Expresionism, toate modernismele primei jumătăţi a secolului XX, a celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, până la Postmodernism.

Deci, iată o nestatornicie fără precedent, ce a evoluat cu o viteză accelerată, pe care nu o întâlnim la culturile asiatice, africane şi de pe alte continente.

Nu este subiectul acestui studiu, dar trebuie să remarc că această mişcare a timpului istoric este strâns legată de fenomenul spectral. Cu fiecare epocă, muzicienii, compozitorii, au conştientizat câte un armonic component al acestei rezonanţe naturale, în aşa fel încât s-au înălţat treptat, descoperind, în spectrul de rezonanţă, un armonic nou aflat pe această scală, de la cele mai apropiate de fundamentală până la cele foarte îndepărtate (în epoca modernă).

În *Evul Mediu* muzica era monodică, din punct de vedere al categoriilor sintactico muzicale. Se practica atunci, cântarea la unison. Se poate afirma că această cântare se producea pe *armonicul 1* (pe fundamentală). Mai târziu, spre sfârşitul Evului Mediu şi *începutul Renaşterii*, a început să se cânte în octave şi cvinte paralele (ars antiqua). Ce însemna aceasta? Descoperirea şi practicarea *armonicului 2 şi 3*. Cântarea în cvinte şi octave paralele reprezintă o practică universală, ce poate fi găsită şi în alte zone culturale. De asemenea, cântarea cu fundamentala prelungită, ce dezvăluie obsesia fundamentalei, este prezentă şi în ragasurile indiene, cât şi în muzica ebraică şi cea bizantină.

https://biblioteca-digitala.ro

Spre sfârşitul Renaşterii apare *sistemul tonal*, ceea ce a însemnat *descoperirea armonicului 5*. Drept urmare, a apărut şi **trisonul armonic**, care a marcat conştientizarea şi practicarea nu numai a **succesiunii de sunete**, din care rezultă *melodia*, dar şi a **simultaneităţii sonore** care proiectează *acordurile*, *armoniile*. Adică, **prezenţa verticală** a cântării, a gândirii muzicale, pe lângă cea **orizontală**. Multă vreme s-a considerat că singurul acord consonant este cel trisonic: fundamentală, cvintă şi terţă majoră (acordul major).

De asemenea, mai exista în această practică şi o proiecţie a unei gândiri teologice, respectiv *viziunea trinitară asupra divinităţii*. Fundamentala însemna prezenţa Tatălui, cvinta simbolizarea Fiului iar terţa majoră cea a Sfântului Duh (terminologia ortodoxă) sau a Sfântului Spirit (terminologia catolică). Trinitatea divină era semnificată deci de trisonul major.

Până la armonicul 5, considerau muzicienii europeni că exista starea de *consonanţă*. Începînd cu armonicul 7, 9, 11, socoteau ei, se instala *disonanţa*. Cu totul altfel gândesc muzicienii indieni. Ei afirmă: cu cât un sunet, un armonic, este mai apropiat de fundamentală, cu atât este mai consonant, iar cu cât acesta este mai depărtat este mai disonant. Deosebirea între gândirea hinduistă şi cea europeană,de factură iudeo-creştină, constă în faptul că muzicenii indieni gândesc raporturile sonore, în trepte de consonanţă, în *grade de consonanţă şi disonanţă,* în timp ce europenii, iudeo-creştinii (creştinii, în speţă) împart relaţiile sonore, între două înălţimi fonice, în două categorii foarte tranşante: *consonante şi disonante*. Dacă facem o analogie cu umanitatea, cu comportamentul moral al omului, obsevăm că există grade de bunătate şi de răutate, de moralitate şi imoralitate în manifestarea sa. Dar, creştinii ortodocşi consideră că după moarte ne aşteaptă ori iadul (pe cei răi), ori raiul (pe cei buni). Creştinii catolici mai oferă o zonă intermediară, a spălării păcatelor, pentru cei „gri”, pentru cei ce nu sunt nici cei mai buni, dar nici foarte răi, din punct de vedere moral. Ei mai cred, astfel, într-o şansă ca, după moarte, unii să se poată curăţa, o

https://biblioteca-digitala.ro

perioadă mai scurtă sau mai îndelungată, în purgatoriu, pentru a putea apoi accede la rai.

Barocul, revenind, din nou, la istoria muzicii, descoperă *armonicul 7,* care este o disonanţă, fiind **septima de dominantă** ce trebuie neapărat să se rezolve la terţa tonicii, coborând treptat.

Clasicismul şi Romantismul practică şi descoperă în felul acesta, **nona de dominantă**, adică *armonicul 9*. Şi aceasta trebuie să se rezolve treptat, coborâtor, fiind considerată o disonanţă.

Debussy, în Impresionism, descoperă *armonicele 11 şi 13*. Cu acestea două rezultă **gama în tonuri**. Descoperirea ei este urmarea conştientizării acestor armonice.

Începând tot cu Debussy, sunt eliberate disonanţele (de obligativitatea rezolvării). Astfel cvarta, nemaifiind considerată disonantă, nu se mai rezolvă, *acordul de cvarte suprapuse* înlocuind trisonul armonic. Începe prima jumătate a secolului XX şi deja sunt conştientizate aproape toate armonicele superioare. De la *armonicul 17 în sus* distanţele dintre sunete se micşorează, apar jumătăţi, sferturi şi optimi de tonuri. Odată cu atonalismul lui Schönberg, („Pierrot Lunaire”, în 1908) fundamentala este ocultată, creîndu-se o muzică fără centru de gravitaţie. Dacă se cultivă numai armonicele superioare, începând cu armonicul 17, se ajunge la aşa-numitul *cluster*. Îl practică Bartok şi Varèse (în „Ionisation”) şi, mai ales, în a doua jumătate a secolului XX, Xenakis şi şcoala poloneză de compoziţie, a anilor 1960. Se compune o muzică pe armonice foarte înalte, cu sferturi şi optimi de ton (notate în partitură), fără nici o fundamentală, sau centru de gravitaţie.

Aceasta era situaţia la începutul anilor 1960, înaintea conştientizării fenomenului spectral.

Istoria muzicii europene a fost aşadar, o aventură, cu deplasarea pe şirul armonicelor de rezonanţă, care a pornit de la fundamentală şi a urcat pe armonicele 2, 3, (4 este repetarea lui 2), 5 (marea descoperire, începutul tonalismului), 7, 9, 11, 13, 17, etc. celelalte fiind, în marea lor majoritate, repetări ale armonicelor anterioare.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu alte cuvinte, aşezarea, în muzica secolului XX, pe armonice superioare ale unei fundamentale, cu ocultarea ei, a dus la un discurs sonor, ce poate fi considerat ca *fundamental disonant*. De altfel, atonalismul şi serialismul, încă de la începuturi, au mizat pe aceste disonanţe (cvarta mărită, considerată a fi *diabolus in musica*, în Evul Mediu, secundele mici şi mari, septimele mici şi mari, nonele). Era chiar interzis să se utilizeze terţele (Schönberg nu le mai folosea), sextele, cvintele. Aceste intervale, pe care s-a mizat în perioadele istorice anterioare, au fost, multă vreme, în muzica cultă a secolului XX, considerate a fi banale şi, ca atare, evitate. Este vorba, de fapt, despre o antiteză la tradiţiile anterioare.

La rândul lor, aceste antiteze, devenite, între timp, teze sunt negate de curentul spectral care se naşte la mijlocul anilor 1960.

Conştientizarea problematicii spectrale (a rezonanţei naturale a sunetului) după 1965. Spectralismul – curent artistic şi sistem muzical. Tezele şi antitezele spectralismului

Ce se înţelege prin sistem muzical? Modul cum se ordonează sunetele în cadrul unei cântări. Sunt cunoscute: *sistemele modale* (de-a lungul istoriei şi geografiei muzicii), *sistemul tonal, major-minor* (ca un caz particular), *atonalismul* (antiteza tonalismului), *aleatorismul*, *spectralismul*.

1. Spectralismul s-a născut ca *antiteză la atonalismul serial şi la aleatorism*, curente care predominau atunci. 1965 reprezenta cam 60 de ani de practicare a atonalismului serial şi vreo 10 ani de aleatorism.

Prin urmare, este o antiteză la direcţia componistico muzicală care avea ca doctrină principală *nongravitaţia*, deci *lipsa centrului*, a *fundamentalei şi a armonicelor apropiate ei*, a *ierarhiei sonore* având drept consecinţă *uitarea stării de consonanţă* în muzică. Aceste principii erau contrare legilor naturale (omul fiind o fiinţă gravitaţională). Ca atare, muzica pe armonicele naturale este antiteza cultivării disonanţei excesive.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectralismul apare ca o *replică şi la estetica combinatorie,* care a stat la baza serialismului. Conform aceastei estetici sunetul era considerat ca un *obiect sonor* (în terminologia unui compozitor de muzică electro-acustică precum Pierre Schaeffer) pretabil la tot felul de combinaţii cu alte obiecte acustice. De unde a rezultat *gândirea structuralistă*, la modă în anii 1960. Compozitorul avea atunci, ca obiectiv, *doar combinaţiile între sunete, nu şi semantica cât şi expresia, ethosul lor*. Era un mod de a trata sunetul din exterior.

2. Noua estetică spectrală practică aşa numita plonjare în **interiorul sunetului**. Aceasta este chiar teza spectralismului. „Jocul" cu armonicele înseamnă un baleiaj pe spectrul de rezonanţă, cu armonice mai apropiate sau mai îndepărtate ale unei singure fundamentale. Una dintre primele subdirecţii ale spectralismului este aceea în care fundamentala se păstrează de-a lungul întregii piese.

3. Apariţia spectralismului marchează începuturile **postmodernismului** în muzică. Modernism înseamnă, de fapt, **negarea** tradiţiei sau a tradiţiilor, în ideea lansării unui curent nou, a unui limbaj inedit. Postmodernismul, din contra, mizează pe **recuperarea** unei (unor) tradiţii uitate.

Modernismul radical, adică avangarda, îşi propunea să nege, pe toate planurile, ipostazele tradiţiilor anterioare. Toată istoria, până în jurul anilor 1960, a marcat succesiunea atitudinilor moderniste, cu unele excepţii ca bunăoară, recuperarea spiritului antic, greco-latin, în perioada Renaşterii, cât şi îndemnul lui Nietzche de întoarcere la Origini, ceea ce însemna pentru el recuperarea miturilor germanice, precreştine. Fiecare epocă nouă a negat ceea ce a fost înainte. Chiar şi creştinismul, mai ales cel apusean, a avut o orientare modernistă, ce a căutat să stârpească tot ce a fost tradiţie magică anterioară, într-un mod foarte brutal. Au fost eliminate toate practicele pre iudeo-creştine, considerate a fi de domeniului vrăjitoriei. În Răsărit, creştinismul a fost mult mai tolerant. Aici, chiar au fost înfiate anumite obiceiuri vechi (cum au fost cele de origină dacică, la noi).

https://biblioteca-digitala.ro

Spectralismul, cel puţin în faza iniţială, a încercat să recupereze fundamentala uitată a sunetului cît şi armonicele apropiate.

Subcurente ale spectralismului (între 1965 - 1990)

Încep prin a avansa o concluzie: Spectralismul s-a născut aici, în România! Cel care a iniţiat acest curent a fost compozitorul, artistul multilateral, Corneliu Cezar. În contextul regimului comunist, în perioada 1963 - 1971, a existat un scurt interval de liberalizare ideologică în România. Atunci a apărut un al doilea pol al comunismului, şi anume China (primul fiind Rusia). România a ales în 1963 o înţeleaptă politică de independenţă, mai ales faţă de Moscova şi „a deschis ochii" către Occident. Era sfârşitul domniei lui Gheorghiu Dej şi începutul celei a lui Ceauşescu. Ei bine, în contextul acestei scurte perioade de destindere, s-a produs în România un adevărat Big Bang, o explozie în zona tuturor artelor. Au apărut atunci creatori de artă, de muzică din două generaţii (din cea mai tânără făceam şi eu parte). S-au născut curente artistic-muzicale purtând o amprentă românească: **eterofonia, spectralismul românesc, curentul procesualităţii morfogenetice, direcţia arhetipală, cea metastilistică şi ritualistă.**

În instituţia, numită, pe atunci, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", sub rectoratul lui Victor Giuleanu, ca o consecinţă a acestei liberalizări, au avut loc mai multe conferinţe. Unul dintre conferenţiari era muzicologul George Bălan. El a făcut cunoscută, în prelegerile sale, avangarda occidentală (Messiaen, Webern, Varèse etc).

Au avut loc şi trei mari expuneri, adresate în special compozitorilor şi muzicologilor, în 1963, 1964 şi 1965. În 1963, Ştefan Niculescu, în acest context, a pledat pentru cauza **eterofoniei,** ca replică la practicarea în exces, în acea vreme, a *texturii*. Ştefan Niculescu, după ce a analizat opera lui George Enescu, şi-a dat seama că, fără să ştie, în mod intuitiv, *Enescu descoperise,* de fapt, *„importase*" *eterofonia* în muzica cultă, din cea folclorico-arhaică (Sonata a III-a pentru pian şi vioară –

https://biblioteca-digitala.ro

1924). Ştefan Niculescu propunea ca această nouă categorie sintactico-muzicală (în terminologia lui), adică eterofonia, să devină o practică de bază a noii şcoli româneşti de compoziţie.

În 1964 urmează Aurel Stroe, care pledează pentru aşa-numitele *clase de compoziţie*, adică pentru ca o idee muzicală să poată fi materializată în „n" variante.

Momentul spectral din 1965 este înfăptuit de Corneliu Cezar, reprezentant de frunte, la acea vreme, al generaţiei mele. El pleda pentru „**muzica pe rezonanţa naturală având o fundamentală prelungită**" sau, altfel spus, *„muzica fundamentalistă pe rezonanţa naturală*" (termenul de *spectralism* a fost inventat de către compozitorii francezi în 1975). Când a apărut fundamentalismul în zona religios-politică, prin 1979, în Iran, unde puterea de stat a fost preluată, cu multă vărsare de sânge, de teocraţii islamişti, cu toţii am fost jenaţi în a ne mai numi fundamentalişti. Aşadar, am „retras de pe piaţă" acest termen compromis.

Corneliu Cezar, în conferinţa lui, a criticat dur muzica serială, cea aleatorică, combinatorică şi disonantă şi a pledat pentru întoarcerea, în creaţia muzicală, la un nou tip de discurs sonor, care să aibă fundamentala expusă îndelung şi parcursul să fie „construit" pe armonicele apropiate de aceasta. Rezulta întoarcerea la consonanţă. Atenţie mare: el este primul care a pus în discuţie ideea de **nouă consonanţă**, de recuperare a consonanţei în creaţia muzicală cultă. Ca atare, direcţia pe care a declanşat–o ulterior (în urma acestei propuneri), în componistica românească, poate fi numită **spectralismul isonic** ce este, de fapt, primul subcurent al acestei direcţii importante din muzica celei de-a doua jumătăţi a secolului XX.

1. **Spectralismul isonic** – Se numeşte aşa pentru că fundamentala prelungită are denumirea, în practica muzicală,de *ison*. Acesta apare deci în 1965 şi s-a perpetuat cam până în 1977. Liderii acestei direcţii sunt compozitorii români: Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Lucian Meţianu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe şi Costin Cazaban. Spectralismul isonic pune în evidenţă, aşadar, o muzică **pe armonicele apropiate *ale unei***

https://biblioteca-digitala.ro

***singure fundamentale*.** Ea este permanentizată de-a lungul unei piese muzicale.

Muzicologul belgian Harry Halbreich, care iubeşte foarte mult muzica românească, fiind unul dintre avocaţii ei, afirmă, într-un articol, că spectralismul este în România „la el acasă", aducând trei argumente:

a. Instrumentele arhaice ale românilor, de origine dacică: tulnicul şi buciumul sunt instrumente care emit o acustică pe armonice;

b. Practica isonului este, de asemenea, familiară în cântarea bizantină, adică ortodoxă, pe modelul *Athos* (în ortodoxie există două modalităţi de a cânta: Athos – cântarea isonică şi cel importat de la ruşi, în sec. XIX, pe o emisie armonică inspirată din operele ruseşti). Şi în tradiţia veche iudaică, sinagogală se cânta, de asemenea, isonic. Se spune că, de fapt, bizantinii au preluat de la evrei această tradiţie de cântare. Dar nu numai iudeii şi creştinii au, în practica lor, respectivul mod de a cânta. Muzica indiană, de tip raga, este şi ea isonică: discursul sonor are o fundamentală şi o cvintă, prelungite de-a lungul cântării. De asemenea, unii cercetători ai muzicii au descoperit faptul că în multe cântece africane, în care percuţia are un rol important, este prezent isonul. Aşadar, *cântarea isonică* este o practică muzicală universală. Deci, o pot numi un **arhetip cultural.**

c. *Modurile acustice* de cântare, existente în folclorul românesc ancestral, sunt constituite tot pe rezonanţa naturală, pe armonicele unei fundamentale. Acestea provin, probabil, şi ele, de la daci, sub influenţa străvechilor instrumente tulnicul şi buciumul.

Lucrările româneşti ale compozitorilor anterior amintiţi, încadrabile în această subdirecţie spectrală apar în următoarea ordine cronologică.

Prima piesă este compusă de Corneliu Cezar şi se numeşte „AUM" (1965-67) fiind o muzică electroacustică. Peste pedala unei fundamentale DO, cu armonicele apropiate, având o sonoritate solară, se desfăşoară, precum trecerea unor nori, fulgere, tunete, muzici mai mult sau mai puţin disonante, care par că vor să astupe şi să ascundă fundamentul armonic, după

https://biblioteca-digitala.ro

care, spre sfârşit, acesta reapare luminos. Peste spectrul armonic se aude intonată vocabula hindusă, cu funcţie de mantră, AUM precum şi un text fonetic, creat de autor, într-o utopică limbă universală.

„**Patru dimensiuni în timp IV – Iluminaţi**l" (1967) de Octavian Nemescu este o lucrare scrisă pentru orchestră mare şi cor bărbătesc. Pricipiul divizibilităţii unui număr natural în factori primi generează acest opus. Numărul respectiv reprezintă durata fundamentalei DO, prezentă pe toată lungimea piesei (cu excepţia ultimelor 2 măsuri), în timp ce multiplii săi (armonicele) nasc o mulţime de durate care se regăsesc în diferite diviziuni ale discursului sonor. Spre sfârşit (în coda) dispare isonul iniţial, rămânând numai armonicele înalte ca o invocaţie ce porneşte din străfundurile pământului, urcând spre cer.

„**Concentric**" (1969) pentru cvintet instrumental şi mediu electronic, tot de Octavian Nemescu, este o muzică constituită din 3 straturi suprapuse: A, B, C. Primele două se află pe bandă iar al treilea este pus în evidenţă de activitatea acustică instrumentală. Stratul profund A (în p-pp) este constituit din mulţimea sunetelor de rezonanţă (din armonicele naturale) ale unui sunet fundamental DO. Această realitate sonoră se constituie ca *arhetip natural*, reprezentând Nonevoluţia, **Atemporalitatea** şi, în plan simbolic, **Inconştientul** (străfundul unui ocean). Stratul median B (în mp-p) constă dintr-o succesiune de **cadenţe** ale unor muzici ce se succed *în ordinea cronologiei istorice* reprezentând, mai întâi, religiile fundamentale ale lumii (politeismul, budismul tibetan, creştinismul occidental şi cel răsăritean, bizantin, islamul) după aceea Renaşterea, Barocul, Clasicismul şi Romantismul, Modernismul, etc. Aceste cadenţe sunt „construite" tot pe armonicele fundamentalei Do, având-o ca centru comun. Însuşi titlul lucrării scoate în evidenţă *arhetipul* **Centru** (Sinele Superior). Le-am denumit *arhetipuri culturale*, întrucât reprezintă *permanenţele* şi *esenţele muzicale* ale unor perioade istorice şi ale unor contexte geografice. Stratul respectiv reprezintă **timpul lung** (ca o apă curgătoare), *discontinuu,* **Subconştientul colectiv**. Al treilea strat C (în f-ff) reprezintă

https://biblioteca-digitala.ro

realitatea instrumentală, în ipostaza unor „valuri”, unor efemeride constituite ca *dezvoltări* şi *punţi* ale stratului B. El semnifică **Conştiinţa individuală** cât şi **timpul scurt**, *continuu*. Lucrarea este o muzică ***spectralo arhetipală***, un caz particular de „*World music*” (pe dimensiunea istorică) de *Politemporalitate* şi *Metastilism*, curente aflate atunci în faza iniţială. Prima audiţie a avut loc la Bucureşti în 1969 şi apoi la Darmstadt în 1972.

„**Pythagoreis**” (1970) de Lucian Meţianu este o muzică electroacustică, fiind prima lucrare românească realizată în unul dintre marile studiouri din lume, şi anume la „Hochschule fur Musik” Koln-Germania. Discursul sonor se obţine din baleiajul spectrului de armonice al fundamentalei DO. Aceasta se aude, apare la suprafaţă din când în când, de multe ori fiind ocultată. În anumite momente, jocul armonicelor aminteşte de sonoritatea tulnicelor. Titlul face aluzie la numele lui Pitagora, unul dintre primii care au conştientizat fenomenul rezonanţei naturale. Lucrarea este, după părerea mea, o capodoperă a acestui gen muzical.

„**Natural-Cultural**” (1973-1983) de Octavian Nemescu este o muzică electroacustică realizată în studiourile din Bucureşti şi Gent având o estetică **spectralo-arhetipală**. Sugerează Big Bangul, Explozia iniţială, Naşterea Cosmosului, Universului (Galaxiilor), Naturii, Momentele Creaţiei, în cele 6 zile biblice, ivirea **esenţelor acustice** aparţinând celor 4 regnuri existenţiale: *mineralul*, *vegetalul, animalul* (insecte, păsări, animale) şi *umanul.* Acest *proces* se desfăşoară pe o **spirală a oului** (formă arhetipală) care începe pe sunetul central SOL (armonicul 6) într-o *evoluţie continuă* spre acut şi grav, în căutarea lui MI (armonicul 80) în acut şi a lui DO în grav, sunetul **fundamental**, ce devine **ison** până la sfârşitul piesei. Se asistă la creşterea unui „copac sonor”, (din sământa SOL), ce sugerează „arborele vieţii”, „**Arhetip** al arhetipurilor”, care rodeşte spre sfârşit (în ziua a VII-a) „fructe” culturale, în ipostaza unui pian ce cântă *melodii ascendente*. Această lucrare, la modul ideal, se va difuza pe spaţii vaste (cu multe difuzoare), ca **muzică ambientală**, *pe vârful unui munte* sau *la malul mării* ori în interiorul unui *observator astronomic*

https://biblioteca-digitala.ro

(planetarium), la **răsăritul** sau la **apusul** soarelui. (Lucrarea a primit premiul Confederaţiei Internaţionale a Muzicii Electroacustice în 1985).

Uvertura cât şi Arioso lui Oreste, primul număr din primul act al operei „ORESTIA II" (1974) de Aurel Stroe este, de asemenea, o muzică **spectralo isonică** desfăşurată pe primele 9 armonice ale fundamentalei DO. Structura melodică a ariei este alcătuită din 3 sunete: *Do*, *Sol, Si bemol*, provenind din ordinea armonicelor naturale.

„**Ison I**" (1974) şi „**Ison II**" (1975) de Ştefan Niculescu conştientizează, chiar prin titlul lucrării, problematica isonului, ca practică muzicală. În cazul celei de-a doua lucrări LA-ul este sunetul fundamental, isonic, aflat în prima secţiune în registrul grav. Linia melodică a flautelor este ţesută pe un mod acustic format, în bună parte, pe armonicele acestei fundamentale ison. În secţiunea a doua isonul dispare, făcând loc activităţii sonore a instrumentelor de percuţie. În secţiunea a treia, isonul lui LA reapare, de data asta în registrul acut, într-o răsturnare a poziţionării sale.

„**Naturalia**" (1975-77) de Costin Cazaban, pentru pian şi mediu electronic, este o piesă realizată tot în spiritul **spectralismului isonic**. Linia melodică a pianului, cu caracter improvizatoric, se derulează pe armonicele mai apropiate sau mai îndepărtate ale unei fundamentale DO (aflată pe bandă) în contextul unei acustici naturaliste (ciripit de păsări, etc).

Un caz special îl constituie şi lucrarea pentru orchestră intitulată „**Tulnice**" (1970-1971) de Mihai Moldovan. Dorind să sugereze sonoritatea tulnicelor, la un moment dat, pe o scurtă porţiune a discursului sonor, se aude o succesiune de armonice a unei fundamentale DO#.

Un alt caz special: „**Cromoson** sau **Cântarea Obiectelor**" (1975) – **muzică imaginară** de Octavian Nemescu. Este vorba de o muzică care nu se cântă instrumental sau vocal, deci exteriorizat, ci numai *în imaginaţia* unui practicant, ca *stare muzicală interiorizată,* asemănătoare unei meditaţii. În cazul acestei lucrări *senzaţiile vizuale*, în contactul cu obiectele din jur, se transformă," *se traduc"* în *imagini muzicale lăuntrice*. Respectivele senzatii, condiţionate

https://biblioteca-digitala.ro

de culori, capătă corespondenţe în spectrul rezonanţei naturale. Spre exemplu violet-albastru accesează fundamentala şi armonicele apropiate (sunetele grave), verdele armonicele 9, 10, 11, galbenul armonice mai înalte, portocaliu şi mai înalte, iar roşu, armonicele cele mai îndepărtate.

2. O a doua tendinţă spectrală este cea care poate fi denumită **Spectralismul în jurul unui acord**. Diferenţa dintre 2 şi 1 constă în faptul că în primul caz este vorba de o muzică obţinută din *baleiajul*, jocul armonicelor succesive ale unei fundamentale, în timp ce în cazul 2 armonicele fundamentalei au o *ipostază statică*, acordică, la fel ca sunetul generator. Lucrarea de referinţă a acestei practici este „**Stimmung**" (1967) a compozitorului german Karlheinz Stockhausen. Aici este vorba de un **acord de SI bemol major, cu octava, cvinta, terţa, septima şi nona** (fiind folosite numai primele 9 armonice). Această piesă este încadrabilă în sintagma „În jurul unui acord" şi nu „pe un acord", pentru că discursul sonor (care durează o oră şi 10 minute) glisează spre exprimări verbale, râsete, dialoguri, invocaţii ale unor nume sacre, etc. ce ies, pe scurte perioade de timp, din spectrul armonic.

Opusul respectiv este singular în creaţia lui Stockhausen. Mai există „exprimări spectrale" doar în opera, „Donnerstag aus Licht", unde apare la un moment dat un acord spectral. El îşi propusese oricum, ca fiecare piesă să aibă alt stil, precum Stravinski, în prima jumătate a secolului XX. „Stimmung" a fost prezentat şi explicat în primă audiţie la Darmstadt în 1972 (ca şi „Concentric"). Poate fi numită această dată drept anul lansării internaţionale a curentului spectral în muzică?

Tot în subdirecţia respectivă mai poate fi încadrată şi lucrarea „**Colinde**" (1968) de Mihai Mitrea Celarianu, interpretată în primă audiţie în acelaşi an, la Bucureşti. Aici este prezent un **acord spectral** cu septimă, nonă şi undecimă (deci până la armonicul 11, inclusiv), cântat la orgă electronică, în jurul căruia se desfăşoară activitatea sonoră a unor instrumente de percuţie.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Spectralismul monocordic, improvizatoric, empiric

Dacă în cazul 1 şi 2 este vorba de mişcările armonicelor unei *singure fundamentale* (de-a lungul unei piese), în cazul 3 avem de-a face cu **jocu**l armonicelor **mai multor fundamentale** auzite **simultan** şi/sau **succesiv.** Armonicele pot fi apropiate sau îndepărtate.

Protagoniştii acestei direcţii, care se iveşte după 1970, sunt tot doi români, Horaţiu Rădulescu şi Iancu Dumitrescu. De asemenea, *evenimentele spectrale*, în acest caz, se realizează *prin improvizaţia instrumentiştilor* care sunt îndemnaţi să obţină unele efecte speciale, cum este bunăoară flautando-ul ponticello, unde cântarea se obţine cu arcuşul lângă căluş, pe o coardă liberă, în aşa fel încât să se emită armonice la instrumentele de coarde. Se poate cânta pe aceeaşi coardă un timp îndelungat. La instrumentele de suflat se obţin armonice prin efectele multisonice. Iar la pian, prin frecarea corzilor cu diferite sfori impregnate cu sacâz. Dezideratul estetic al acestui subcurent era obţinerea unor sonorităţi instrumentale inedite sau, cu alte cuvinte, *transfigurate, sublimate (*în care pianul să sune a drâmbă, vioara să aibă acustica fluierelor, violoncelele şi contrabaşii să repereze sonoritatea buciumului etc.). Se evocă, astfel, instrumentele autohtone străvechi, strămoşeşti.

Prin urmare, miza acestei muzici este *factorul timbral*. Se marchează, în continuare, o etapă din cea de-a IV-a epocă din istoria muzicii europene, care este cea a **emancipării timbrului.** După cum se ştie, **în prima etapă, cea a Evului Mediu, s-a mizat doar pe melodie** (muzica gregoriană). **În cea de-a doua: Renaşterea şi Barocul**, pe lângă linia melodică, s-a propulsat **pulsaţia ritmică**. Barocul, în mod special, a însemnat revanşa dansului în discursul sonor. În a III-a etapă: Clasicismul şi Romantismul, pe lângă melodie şi ritm, s-a adăugat şi **factorul dinamic**, **al nuanţelor**. În Romantism, în mod special, crescendo-urile spre fortisisimo şi decrescendo-urile spre pianisisimo exprimau *dezlănţuirea pasiunilor* în muzică. Abia în a IV-a epocă: Impresionismul şi Modernismul, **factorul timbral** şi cel **spaţial** au căpătat o maximă importanţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Discursul muzical cu armonicele mai multor fundamentale, auzite simultan, readuce în prim plan **disonanţa**. După cum se ştie, spectralismul de tip 1 şi 2 au căutat să o elimine, ca reacţie la prezenţa ei excesivă în primele etape ale Modernismului.

Horaţiu Rădulescu declară că în lucrarea sa „**Credo**" (1969-70), (al cărui original însă nu l-a putut obţine nimeni) fiecare armonic al unei fundamentale devine, la rândul său, o fundamentală ce emite armonice. El a compus în acest mod din 1971 până în 1990, după care şi-a schimbat radical estetica. Discursuri sonore cu mai multe fundamentale, ce emit simultan armonice, se găsesc şi în următoarele sale lucrări: „IUBIRI" (1979-81), „**Starriness**" şi „**These Occult Oceans**" (1984), „**Clepsydra**" (1982), „**Astray**" (1983), „**Inner Time**" (1982), „**Byzantine Prayer**" şi „**Frenetica**", etc. Muzica lui Horaţiu Rădulescu este foarte originală dar comportă anumite observaţii. Datorită prezenţei *disonanţelor* şi a *dezacordajului* (ca urmare a armonicelor îndepărtate ale mai multor fundamentale, auzite simultan), sonorităţile sale evocă o *acustică naturalistă*, vecină cu *bruitismul*, de junglă, ce pare a fi aidoma emisiilor vocale ale unor vieţuitoare sălbatice. Iar, alteori, muzica sa pare să sugereze ritualurile mayaşe, incaşe, închinate unor zeităţi sângeroase, cărora li se ofereau sacrificii umane. El mai poate fi considerat, sub acest aspect, un continuator al *esteticii barbare* în muzica cultă, practicată, la început, în perioada interbelică (început de sec.XX) de Stravinski şi Bartok, şi, în cea postbelică, de Stockhausen (în „Gruppen") şi Xenakis. De asemenea, discursul său sonor are un caracter *static, nonevolutiv, atemporal*. Din acest punct de vedere se aseamănă cu cel de tip *minimal nonevolutiv* al lui LaMonte Young, cu cel de tip *minimal arhetipal* al lui Corneliu Dan Georgescu şi cu cel *repetitiv, în nuanţa piano* a lui Morton Feldman. În respectivele lucrări, **paradigma sonoră se proiectează în sintagmă**, deşi muzicile acestora din urmă au alte expresii artistice. În anii 1970 Horaţiu Rădulescu şi-a intitulat practica sa spectrală „***muzică plasmatică***".

Un caz asemănător îl reprezintă şi opusurile lui Iancu Dumitrescu. Aici putem vorbi de discursuri acustice în care *se*

https://biblioteca-digitala.ro

succed mai multe fundamentale ce emit armonice. Este situaţia lucrării „**Au Dela De Movemur**” (1990) pentru orchestră de coarde, unde instrumentiştii cântă, pe rând (improvizând), pe corzile libere: La, Re, Sol, Do, cu efecte de fluiere, tulnice, etc. prin efecte flautando-sul ponticello. Rezultă o muzică de mare poezie ce evocă instrumentele arhaice (de origine dacică). Amintim alte lucrări ale aceluiaş autor: „**Movemur III**” (1977), „**Galaxy**” (1993), „**Movemur Et Sumus III**” (1978), „**Reliefs II**” (1975), „**Basorieliefs Simphoniques**” (1977), „**Monades** (gamma&epsilon)”.

Ca precursor al acestei direcţii mai poate fi considerat şi La Monte Young, care în 1965, într-o muzică dedicată unei zile, într-una dintre camerele unei clădiri (unde de dimineaţa până seara se cânta, în fiecare cameră, pe câte un singur sunet) mai mulţi percuţionişti, succesiv, frecau cu arcuşul un gong, ce emitea armonice.

Punctele 1, 2 şi 3 pun în evidenţă aşa-numitul **spectralism intuitiv**. Cu alte cuvinte, compozitorii nu şi-au făcut niciun calcul înainte, dorind doar să evoce sonorităţi arhaice, străvechi sau să transmită o anumită stare poetică, magică, de invocaţie.

4. Spectralismul deductiv, calculat, structuralist

Este vorba aici despre spectralismul francez, cel care a *consacrat termenul de spectralism*. Muzica din acest subcurent este una cu **armonice ale mai multor fundamentale succesive**, **fără prezenţa fundamentalei** (cu alte cuvinte, aceasta fiind ocultată sau rareori prezentă), cu armonice îndepărtate până la *zona inarmonicelor*, cu *calculul foarte riguros* al prezenţei unui anumit spectru de armonice care *să repereze un anumit timbru*. Respectivele calcule erau realizate în laboratoarele IRCAM, foarte performante în anii 1970. In consecinţă, în partiturile compozitorilor, care au servit cauza mai sus enunţată, sunt notate riguros alteraţiile de sferturi şi optimi de ton, foarte greu de executat de către instrumentiştii europeni, cu auzul bine temperat.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectralismul francez începe în 1975 (10 ani mai târziu decât cel românesc) şi durează aproximativ până în 1990. Protagoniştii acestei direcţii sunt: Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Lévinas, Jean-Claude Risset şi Hugues Dufourt, grupaţi în jurul formaţiei „Itinéraire". S-au raliat subcurentului respectiv şi compozitori din alte ţări: Kaija Saariaho (Finlanda), Jonathan Harvey (Anglia), Claude Vivier (Canada), Aldo Brizzi (Italia), Claudio Ambrosini (Italia, cu câteva piese considerate spectrale, după modelul francez). În practică, unii dintre aceştia au încercat să reconstituie artificial, cu orchestra, spectrele sonore complexe ale unor instrumente naturale, după ce le-au analizat riguros în laborator. Demersul lor este, ca atare, foarte calculat, având astfel, *un caracter structuralist*.

Aşa este cazul lucrării „**Gondwana**" (1980) de Tristan Murail, ce îşi propune să *deducă riguros,* în scriitura de orchestră, *spectrul sunetului de clopot*. Din păcate pariul lui este în parte pierdut, întrucât sonorităţile instrumentelor europene, fiind ele însele foarte complexe, din punct de vedere spectral, nu pot reproduce întocmai sonoritatea clopotului. În schimb, rezultatul are o forţă primitivă ,sugerată de titlu. În principiu, operele muzicale ale compozitorilor francezi au la bază propietăţile fizice, acustice ale sunetului şi nu se mai instalează pe dogme abstracte şi artificiale, aşa cum era cazul doctrinei seriale. În discursurile lor sonore mai avem de-a face cu *modulaţii de frecvenţă sau spectrale*, ce rezultă din *succesiunea armonicelor mai multor fundamentale*. Prin prezenţa inarmonicelor (armonicele foarte îndepărtate) rezultă sonorităţile unor acorduri foarte complexe şi netemperate ce fluctuează uneori spre **acustica zgomotului (bruitistă**) de tip zgomot alb sau colorat. Se *călătoreşte în interiorul sunetului* explorându-se viaţa sa internă. „Sunetele se dizolvă revelând astfel structura lor internă", cum declară chiar autorul piesei. De acelaşi compozitor mai amintim opusurile realizate cu deziderate spectrale: „**Désintégrations**" (1982-83) pentru 17 instrumente şi bandă magnetică sintetizată de computer, "**Time And Again**" (1986) pentru orchestră.

Iar de alţi autori menţionăm: "**Espaces Acoustiques**" (1974-1985) şi "**Partiels**" (1975) de Gérard Grisey, „**La**

https://biblioteca-digitala.ro

Tempesta" (1976-77) de Hugues Dufourt şi lucrarea electroacustică intitulată „**Sud**" (1985) de Jean-Claude Risset.

5. **Spectralismul sintetic** înseamnă sinteza între subdirecţiile 1, 2, 3 şi 4, mai cu seamă între 1 (isonic) şi 4 (cel francez). Reprezentanţi sunt tot doi compozitori români: Călin Ioachimescu şi Fred Popovici. Cei doi cunoşteau spectralismul isonic, pe cel monocordico - improvizatoric, cât şi pe cel francez şi şi-au dorit să facă o sinteză între toate aceste tehnici.

Subcurentul respectiv s-a desfăşurat după 1980. Parţial, a mai cochetat cu această atitudine sintetică şi Liviu Dănceanu, dar cei mai consecvenţi au fost compozitorii mai sus amintiţi. Aceştia fac parte din generaţia următoare celei care a declanşat curentul spectral.

Creaţia muzicală a lui Călin Ioachimescu explorează lumea interioară a sunetului, vizând un limbaj bazat pe legi acustice şi psihoacustice, în aspiraţia de a accede spre o „nouă consonanţă". „**Oratio II**" (1981) pentru flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, percuţie, bandă magnetică şi dispozitiv electroacustic în timp real este lucrarea ce propune un parcurs în interiorul sunetului,desfăşurând spectrele armonice a 5 centrii sonori (5 fundamentale). Deci este vorba de *spectralismul cu mai multe fundamentale succesive* (3 şi 4), la fiecare spectru armonic fundamentala fiind tratată *isonic* (1).

Pe o direcţie sintetică asemănătoare se situează şi piesele lui Fred Popovici intitulate: „**Introducere în Anatomia Sunetului**" (1983) pentru violoncel sau ansamblu cameral sau ansamblu de coarde şi „**Itinerarii în interiorul sunetului I, II, III**" (1991, 1993, 1995) pentru diferite ansambluri camerale. În aceste lucrări se simte sinteza dintre subdirecţia 1 şi mai ales, subdirecţia 4.

Trebuie menţionat şi opusul de muzică electronică „**Ekstasis 256n**" (1996) al lui Nicolae Brânduş (o lucrare impresionantă scrisă în memoria lui Corneliu Cezar, iniţiatorul curentului spectral). Pe armonicele de rezonanţă al *mai multor fundamentale succesive*, începând cu Do, dintre care unele sunt tratate *isonic*, „defilează" muzici extrem-orientale,

https://biblioteca-digitala.ro

gregoriene şi folclorice. Lucrarea este o sinteză între cazurile 1, 2 şi 4.

De asemenea, trebuie menţionat şi cazul lucrării „**Şapte Zile**” (1991 - concert pentru tombon, vioară şi orchestră de Liviu Dănceanu, unde, în una dintre părţi apar armonicele unei fundamentale.

Există şi compozitori mai tineri, atraşi acum de direcţia 3 consacrată de Horaţiu Rădulescu şi Iancu Dumitrescu.

Concluzii

- **Spectralismul** este unul dintre cele mai importante curente artistic-muzicale, apărute la sfârşitul secolului XX. Făcând acum o recapitulare a direcţiilor estetice perindate de-a lungul acestui secol, se menţionează: **Neoclasicismul**, **Serialismul Atonal**, în toate fazele sale (în planul înălţimii, serialismul integral, în planul formei, seria de stiluri, seria de categorii sintactico-muzicale propusă de Ştefan Niculescu), **Independenţii**, **Aleatorismul** (controlat şi dezordinea totală), cu toate implicaţiile acestuia în alte subcurente (conceptualismul şi happeningul) şi apoi, ca reacţie, **Spectralismul**, **Minimalismul**, **Muzica repetitivă**, **Arhetipală**, **Ritualică**, **Metastitlismul**, iar după 1980, curentele **Retro** (Polistilismul şi diferitele tipuri de *neo*), în cadrul **Postmodernismului**. De 25 de ani nu se mai întâmplă nimic în câmpul istoriei artelor. *Această istorie pare a fi epuizată.*

- Compozitorii români au avut un rol foarte important în declanşarea şi perpetuarea curentului spectral.

- Respectivul curent apare în epoca **Înnoirii Timbrale**.

- Spectralismul reprezintă **trecerea,** în plan estetic şi metaestetic, **de la Artificial la Natural.** Asta a însemnat o *reacţie la dogmele seriale* bazate pe **lipsa centrului, nongravitaţie, nonierarhie (egalitarism fonic), nonrepetiţie, maximalism fonic, disonanţă acută, nonmelodie şi nonpulsaţie ritmică**. În felul acesta s-a recuperat Centrul de gravitaţie, Ierarhia (armonice mai apropiate sau mai îndepărtate de fundamentală), Consonanţa, etc. Prezenţa unor titluri de

https://biblioteca-digitala.ro

lucrări denotă conştientizarea acestui fapt, de către unii compozitori: „Concentric”, „Natural-Cultural”, „Naturalia”, etc.

- Spectralismul marchează, în acest fel, începuturile **Postmodernismului** bazat pe o *atitudine recuperatoare*.

- Acest curent este şi o **antiteză** a scriiturii de tip **textură**, ce apare la sfârşitul anilor 1950 (muzica lui Xenakis şi a şcolii poloneze), bazată pe *aglomeraţie acustică* (în care fiecare instrumentist al orchestrei este solist) şi efect de *masă sonoră*, în care *nu se mai aud detaliile*, ci numai **efectul global**. Ca atare, într-un asemenea tip de muzică **nu mai este sesizat** *sunetul*, *intervalul sonor, acordul fonic*. Ca ripostă, încă de la începutul anilor 1960, apar muzici pe **un sunet** (La Monte Young), în **jurul unui sunet** (Giacinto Scelsi), în **interiorul sunetului** (muzica spectrală). Atenţie, sunt unii cercetători muzicologi care consideră muzica lui Scelsi drept premergătoare curentului spectral. Această afirmaţie este total neadevărată, întrucât alunecarea în jurul unui sunet dă naştere la clustere, la armonice îndepărtate, la disonanţă. Or, spectralismul din prima fază, cel puţin, s-a dorit a fi bazat pe consonanţă şi armonice apropiate. Tot în această perioadă mai apar discursuri sonore pe **un interval** (La Monte Young) şi în **jurul unui interval** (compozitori români). De asemenea, pe **un acord** (Aurel Stroe – *Muzică de concert pentru pian, alămuri şi percuţie*, partea a II-a şi a IV-a) şi în **jurul unui acord** (cazul 2 al muzicii spectrale).

- Generaţia care a declanşat şi a promovat acest important curent muzical este cea născută în jurul anului 1940.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul arhetipurilor muzicale (V)
Ideea "substanţelor primordiale" și categoriile sintactice*

Corneliu Dan Georgescu

"Music can be only described metaphorically"
(Gombrich, 1979:299)

Noțiunea de „arhetip muzical" a devenit un loc comun în discuția muzicologică românească. Expresii generale cum ar fi "arhetipuri folclorice", „întoarcere la arhetip" sau „muzică arhetipală" sunt frecvent conotate axiomatic pozitiv, fără ca, de cele mai multe ori, definiția și sensul lor să constituie subiectul unei atenții speciale. Evitând aici o discuție de principiu asupra problematicii arhetipurilor, voi preciza doar că, din punctul de vedere al lui Carl Gustav Jung, această noțiune ar putea fi clar definită, iar modul în care este ea concepută ar putea pune în lumină anumite aspecte și relații interne ale fenomenului muzical care de obicei sunt trecute cu vederea. Este poziția pe care m-am situat de la bun început, de aceea cele ce urmează presupun acceptarea și o bună înțelegere a gândirii simbolice în sensul lui Jung ca și un oarecare interes pentru asociații libere, nu rareori, cel puțin aparent, fanteziste, între cele mai diverse domenii. Concepția lui Jung ca și unele idei formulate în studiile mele anterioare vor fi expuse aici pe scurt.

> „Arhetipul este în sine un element vid, formal, nimic altceva decât o posibilitate dată *a priori* de forme de reprezentare. Arhetipurile sunt elemente de neclintit ale inconștientului, dar ele își schimbă permanent forma. Există atâtea arhetipuri, câte situații tipice există în viață. Înainte de toate, experiențele umane elementare ca

https://biblioteca-digitala.ro

nașterea, căsătoria, maternitatea, moartea au o ancorare arhetipală în sufletele oamenilor, ele au produs în toate timpurile și în toate culturile imagini similare.

Trebuie diferențiat *arhetipul,* noțiune abstractă care se referă la un conținut psihic, dificil de definit, de *reprezentările arhetipale,* forme materiale, concrete, de expresie ale acestuia. Niciun arhetip nu poate fi redus la o simplă formulă. *Simbolul* este cea mai bună modalitate de exprimare a unui conținut inconștient bănuit, dar încă necunoscut; el are marele avantaj de a fi capabil să combine factori eterogeni, incomensurabili, într-o unică imagine sugestivă. Deoarece orice dat psihic este pre-format, sunt de asemenea pre-formate și funcțiunile lor separate, mai ales acelea care provin nemijlocit din disponibilitatea inconștientului. Între ele ele află, înainte de toate, fantezia creatoare.“ (după Jung, 1990:1, 9, 78-79, 124).

Jung nu încearcă să ofere o listă completă, o sistematică sau ierarhie a domeniului arhetipurilor, domeniu care l-a preocupat practic aproape întreaga sa viață și pe care, de altfel, l-a descoperit și explorat puțin câte puțin. El se referă însă adesea la *diferitele forme de reprezentare a arhetipurilor în mituri, basme, vise*, ca și în arte în general. Arhetipurile inconștientului colectiv, care pot fi *proiectate* atât asupra naturii cât și asupra artei, ar exprima de asemenea în muzică experiențe umane generale, în forme specifice.

Pornind de la o extensie a accepțiunii date arhetipului de către Jung, am încercat într-o serie de studii, începând de prin 1980, să arăt avantajele pe care le poate ea oferi unei analize a muzicii privite la nivel psihologic. Menționez de asemenea în acest domeniu contribuțiile remarcabile ale lui Octav Nemescu și Dan Dediu, ca și intuiția lui Ștefan Niculescu, care între primii, se referă la un „arhetip sintactic“ (Niculescu, 1980:279, republicat după Muzica nr. 3, București, 1973:10-16). Constantin Brăiloiu amintește într-un mod asemănător „un arhetip ideal, din care [ni se] oferă întruchipări trecătoare” (Brăiloiu, 1969/1959:106-107). Nu este dificil de văzut însă că,

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales în cazul lui Brăiloiu, dar și în cele mai multe din celelalte cazuri, se are în vedere arhetipul în sens general platonic, de model ideal sau de simplu simbol, și nu cel imaginat de Jung. Teze mai noi în domeniul psihologiei, sinteze, comentarii sau, mai ales, unele critici aduse teoriei lui Jung, nu ating în mod decisiv acest domeniu.

Prin *arhetip muzical* înțeleg deci, în sensul lui Jung, *conținuturi generale, comune, elementare, „absolute" ale psihicului uman, provenind din inconștientul colectiv, care sunt întruchipate prin gesturi muzicale „relative", variabile regional și temporal, conforme unui anumit „limbaj muzical" localizabil spaţial şi temporal.* Ambii factori, ca și conexiunea lor, sunt esențiali. Arhetipurile sunt deci obiective, fundamentale, mai mult „natură" decât „cultură", dar *forma lor de exprimare concretă* reprezintă un proces pur cultural.

Substratul arhetipal al unei opere de artă *precede* recepția și interpretarea ei la nivel semantic sau estetic, care se bazează pe *date culturale*, deoarece el corespunde unei dimensiuni generale a psihicului uman ce se manifesta mai ales inconștient. (Georgescu, 2001:99-120). De aici rezultă faptul că *muzica poate fi considerată un „limbaj universal" doar la nivel arhetipal.* În timp ce, la acest nivel, muzica este percepută în principiu intuitiv, la nivel estetic, de exemplu, ea se prezintă la fel de particularizată, ”convențională”, ca orice alt limbaj și – de asemenea ca orice alt limbaj – poate necesita o anumită pregătire pentru a fi corect înțeleasă. Deci expresia „muzică arhetipală" nu are sens: *muzica posedă în esența sa un nivel arhetipal implicit,* ne-am putea referi eventual doar la un nivel arhetipal mai mult sau mai puțin accentuat al unei anumite muzici. Dar **o „muzică ne-arhetipală" nu există.**

Deosebirea sau confuzia între *arhetipul muzical* și *reprezentările arhetipice, simboluri, metafore* depinde de consecvența aplicării poziției lui Jung, care are în vedere permanent *psihicul uman*, în acest caz, manifestat prin muzică, și nu date fizice în sine. În lipsa acestui punct de vedere, noțiunea enunțată se dizolvă în accepțiunea generală a „ideii absolute" platonice, se confundă cu unele simboluri sau se

https://biblioteca-digitala.ro

limitează, în cazul muzicii, la date fizico-acustice ale sunetului, în mai toate cazurile, ne-specific muzicale. Desigur că *un arhetip muzical se exprimă prin date fizico-acustice*, dar - muzica fiind o activitate umană - aceste elemente se încadrează în calitate de *componente arhetipale* în structuri tipice, ce nu se regăsesc ca atare în natură. (Pentru a da un singur exemplu: scara armonicelor naturale nu este un arhetip muzical în sine, în sensul arhetipurilor jungiene. Fiind un *dat natural fizic*, *obiectiv,* ea are desigur virtuți arhetipale în general și poate fi considerată un arhetip fizico-acustic; folosirea ei tematică într-o compoziție este însă un *gest arhetipal*, deoarece abia aici este vorba de *muzică*, deci de o activitate umană. În acest caz nu mai este vorba doar de calități fizice, ci de *rolul pe care îl joacă acest component arhetipal într-un context muzical*.

> Este evident însă că fiecare poate înțelege prin arhetip ceea ce consideră potrivit. Mai mult: arhetipul văzut în sens platonic este de fapt forma cea mai comună în care este folosit în cele mai diferite domenii. Accepțiunea lui Jung, cu totul particularizată, este centrată asupra unor aspecte psihologice: arhetipurile lui aparțin inconștientului colectiv, ele regăsindu-se ca atare (și) în creația artistică. Nici nu există o contradicție între diferitele accepțiuni ale noțiunii de arhetip, unele se completează chiar reciproc, în orice caz, oferă indirect o anumită informație asupra perspectivei implicate într-un anumit context. De exemplu, din titlul volumului *Romanian Archetypes* (Seria *Musicology Papers*, vol. XXIII, Cluj-Napoca 2009) se poate deduce ce înțelege redactorul prin „arhetip": structuri elementare melodice sau ritmice cu (presupus) caracter național. În accepțiunea lui Jung, caracterul național poate apare doar la nivelul reprezentării concrete a unui arhetip, care este prin definiție *general uman*, deci nelocalizabil geografic.

Arhetipurile în sens jungian pot construi o bază de relaționare între nivele interne muzicale (ritm, melodie, formă: acest fapt, evident în muzica clasică, poate fi contrazis în unele orientări contemporane) dar și în *contexte sincretice*.

https://biblioteca-digitala.ro

In special în teatru sau film există un anumit consens pentru un public avizat, referitor la figuri, situații arhetipale generale sau alte *patterns* ce pot fi ușor recunoscute (de ex. figurile clasice din *commedia dell'arte* sau cele derivate din mitologie). Toate aceste figuri sunt destul de precis conotate mai ales în literatură și artă plastică, conotații la care muzica, prin natura ei, nu are acces direct. Dacă există totuși un „numitor comun" între toate nivelele diferite ale unei opere sincretice, acest element este de căutat mai întâi în planul psihologic ce unește muzica, dansul, literatura, reprezentarea scenică într-o operă coerentă. (Asupra noţiunii de „coerenţă a unei opere de artă" voi reveni). Domeniul sinesteziei („percepția colorată") reprezintă un caz particular, ce ar necesita un alt mod de abordare, fiind dominat de subiectivitate.

Voi avea în vedere în continuare pe scurt, cu titlu de exemplu, arhetipurile *Începutului* și *Sfârșitului* (sau - numite simbolic în tradiția lui Jung - al *Nașterii* și al *Morții*, respectiv *Incipit / Finis*). (Georgescu 1986)

Începutul reprezintă o perturbare a unei stări de ordine sau, dimpotrivă, ordonarea unui haos primordial, el este deschis tuturor posibilităților, implică o tensiune inițială, geneză, deschidere, eventual speranță, așteptare, construcție, creștere, dezvoltare. Contextul său simbolic este foarte bogat: răsărit de soare, explozie, erupție, înflorire, izvor. *Sfârșitul* trebuie să țină cont de cele petrecute, să ofere o concluzie, împlinire, încheiere, eventual relaxare, distrugere sau transfigurare, apoteoză, eventual perspectiva unui nou început, sugerând astfel existența unui ciclu. Într-o operă de artă pot exista mai multe *Nașteri* și *Morți*, succesive sau situate în diverse planuri: *Moartea* poate semnifica o nouă *Naștere*. O anumită relativitate în acest sens evocă ideea unei *tranziții* sau *pasaj* în ambele sensuri: *Moartea* a ceva "vechi" devine *Naștere* pentru ceva "nou", după cum orice altă nouă *Naștere* reprezintă o despărțire de altceva, deci o *Moarte.*

https://biblioteca-digitala.ro

> *Naşterea* (unei opere de artă) se exprimă adesea într-un mod unitar atât în structuri muzicale cât şi în imagini vizuale sau texte, caracteristice unui film sau unei opere. (Cum ar fi de exemplu în tetralogia wagneriana, care debutează cu opera "Rheingold", la rândul ei deschisă de un amplu preludiu axat pe o pedală armonică figurată, ca simbol al *Naşterii* unei lumi mitologice, ce se încheie cu „Gotterdämmerung", ca simbol al *Sfârşitului* acesteia, atât în plan literar şi scenic cât şi muzical.)

Însă perechea de arhetipuri muzicale a *Naşterii* şi *Morţii* poate îmbrăca forme foarte diferite de expresie. In acest sens, am încercat să schiţez o tipologie a lor (Georgescu 1986), axat cu precădere pe introducerile şi finalurile din simfoniile beethoveniene. Într-un alt studiu special am remarcat şi comentat, de exemplu, forma concisă a *Începutului*, în contrast cu dimensiunea hipertrofiată a *Sfârşitului* în unele opere enesciene. Este vorba atât de opere muzicale integrale, dar şi de segmente ale lor, cât şi de încadrarea lor într-un concert, văzut ca un ritual modern sau într-un alt ansamblu, mai mult sau mai puţin complex. Se presupune întotdeauna existenţa unui timp structurat, evolutiv. În anumite contexte muzicale „atemporale" (muzici etnice sau experimente contemporane) perechea de arhetipuri *Incipit / Finis* poate avea doar un sens formal: există muzici care „nu încep" şi nu „se termină" niciodată.

Unele planuri analitice permit definiţia unor perechi de arhetipuri contrarii, ca în cazul menţionat (dar şi în cazul perechilor clasice *Persona / Ombra* şi *Animus / Anima* la Jung sau *Ascensio / Descensio* la Dediu), după cum unele structuri muzicale au un caracter scalar, măsurabil: înălţimea, durata, intensitatea sunetului se pot măsura şi clasifica după un criteriu simplu – frecvenţa în Hertz, timpul în diferite unităţi, absolute sau relative (secunde, tacte), intensitatea în decibeli. Nu acelaşi lucru se poate afirma despre *timbrul sunetului*, domeniu în care amestecul de parametri diferiţi creează o imagine prea complexă pentru a mai putea fi ordonată simplu. („Timbrul este

https://biblioteca-digitala.ro

o funcție cu mai multe variabile“, Niculescu 1980:261). Ierarhizarea calităților sunetului în vederea schițării unei tipologii a obiectelor muzicale (Schaffer 1966) oferă probabil singura modalitate obiectivă în acest scop, complexitatea domeniului pare însă practic de necuprins. Dar problema unei clasificări a „culorii muzicale“ nu se reduce la timbrul în sine, ci include elemente eterogene: densitatea, caracterul sunetelor, modul de atac, tempo-ul, registrul, armonia (deci și date legate de înălțimea, durata, intensitatea sunetului) joacă de asemenea un rol important. Ștefan Niculescu se referă la „personajele sonore“ (*complexe melodico-armonico-timbrale*) create de Debussy în Nocturna pentru orchestră „Nori“ (Niculescu 1980:259). Deci nu putem desprinde *culoarea* de *substanța muzicală concretă*, cum putem face în cazul duratei sau înălțimii unui sunet.

Dacă ne referim la *substanțe*, respectiv la *substanța muzicală* ca la un punct de vedere ce încearcă să privească global toate elementele *materiale* muzicale (fără a putea însă exclude cu totul *timpul*), un model l-ar putea reprezenta cele patru elemente primordiale: *pământ-apă-aer-foc,* privite desigur simbolic și denumite, în tradiție jungiană, *Aqua-Terra-Aeris-Ignis*. Ideea, ispititoare prin sugestivitatea ei, dar dificil de prelucrat la un nivel într-adevăr științific, am enunțat-o de mai multe ori (Georgescu 1986, 2001). Acest *model cuaternar*, devenit aproape convențional, are o lungă istorie, datând probabil din perioada filozofiei ionice pre-socratice, fiind preluat apoi de Aristotel. Ar fi existat și un fel de super-substanță, un al 5-lea element, *Quinta essentia* sau *Aether*, care ar sta la bază și ar uni cele patru elemente primordiale. În tradiția culturală chineză există un alt model, constituit din cinci elemente (*metal-lemn-pământ-apă-foc*), *cuaternitatea* este însă o „schemă a ordinii prin excelență“ (Jung, GW 9/2, 1955:381), de aceea o vom adopta în cele ce urmează.

Aqua este asociată intuitiv cu noțiunile de *inform, nedefinit, curgător, purificator, mișcare descendentă*, respectiv *fluviu, mare, lac, valuri, izvor, cascadă, ploaie, inundație*.

https://biblioteca-digitala.ro

> „Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption.“ (Chevalier 1969: 431)

Din punct de vedere muzical, *Aqua* ne sugerează atât caracterul *static* cât și cel *direcționat* sau *ciclic*, dar, în toate cazurile, *difuz, variabil, inform*, apoi, în domeniul muzicii: *legato*-ul, *tempo rubato*, politempia, poate trilul, ornamentarea, eventual ***eterofonia***, în general, forma liberă, lipsa contururilor precise.

Terra este asociat cu noțiunile de *stabil, solid, dur, bine definit, masiv*, *compact*, respectiv *munte, stâncă, piatră, ogor, nisip.*

> „La terre s'oppose symboliquement au ciel comme le principe passif au principe actif; l'aspect féminin à l'aspect masculin de la manifestation; l'obscurité à la lumière; le yin au yang; [...] la densité, la fixation et la condensation [...] à la nature subtile, volatile, à la dissolution.“ (Chevalier 1969: 1086).

Din punct de vedere muzical, *Terra* ne sugerează blocul de sunete (acordul sau *cluster*-ul), registrul grav, *Tutti, tempo giusto*, modul de atac *secco,* eventual ***omofonia***, în general, forma fixă, structura ”quadrată”, prezenţa unor contururi ferme.

Aeris este *imaterial,* poate fi *mobil* sau *imobil*, se asociază cu *golul, vântul, cerul*. Aerul

> „est avec le feu un élément actif et mâle, tandis que la terre et l'eau sont considérées comme passives et femelles. Alors que ces deux derniers sont matérialisants, l'air est un symbole de spiritualisation. L'élément air est symboliquement associé au vent, au souffle. Il représente le monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre, celui de l'expansion, qu'emplit.“ (Chevalier 1969:21).

Din punct de vedere muzical ni se sugerează pauza, registrul

https://biblioteca-digitala.ro

acut, *glissando-ul*, Solo-ul, eventual ***monodia***, în general *subtilitatea, imperceptibilul, subliminalul*.

Ignis este *ascendent, dinamic, evolutiv, destructiv* sau *creator, instabil*, se asociază cu *soarele, explozia, flacăra, vulcanul, fulgerul*. El este

> „intermédiaire et céleste, c'est-à-dire le feu ordinaire, la foudre et le soleil. Il existe en outre deux autres feux: celui de pénétration ou d'absorption [...] et celui de destruction [...] soit que le feu symbolise les passions (notamment l'amour et la colère), soit qu'il symbolise l'esprit (le *feu de l'esprit*) [...] ou la connaissance intuitive.“ (Chevalier 1969:502).

Din punct de vedere muzical ne sugerează mișcarea rapidă ascendentă, scara, textura, *accelerando-ul*, *crescendo-ul*, eventual ***polifonia***, în general agitația, schimbarea, efemerul.

Din cele expuse se remarcă mai ales paralela cu cele patru categorii sintactice muzicale definite de Ștefan Niculescu (Niculescu 1980): ***monodia, omofonia, polifonia, eterofonia***, ca și sprijinul pe care l-ar putea oferi în definirea lor. Într-adevăr, asociațiile simbolice ***Aeris*-monodie** sau ***Terra*-omofonie**, poate mai puțin ***Aqua*-eterofonie**, respectiv ***Ignis*-polifonie** par a se impune. Niculescu citează și alte cazuri de structuri muzicale privite global, cum ar fi *textura* sau *muzica rarefiată*, fără a le lua însă în considerare în sistemul său, considerându-le cazuri speciale, irelevante din punct de vedere al sintaxei, după cum relevă și posibilitatea combinării categoriilor sintactice, cum ar fi de exemplu în *monodia acompaniată* sau în *polifonia de omofonii* etc. (Niculescu 1980:290). Ceea ce ar putea sugera o combinare a calităților substanțelor primordiale, conducând la noi substanțe, cum ar fi de exemplu *gheața* ca o combinație între *Aqua* și *Terra* sau *lava* ca o combinație între *Aqua* și *Ignis* sau norii ca o combinație între *Aqua* și *Aeris* etc.

> In ce măsură asemenea fantezii se pot dovedi utile trebuie lăsat la discreția compozitorilor sau muzicologilor… Ele ar putea sugera, de exemplu, un mod de organizare a materialului folosit într-o

https://biblioteca-digitala.ro

compoziţie. Dar nu trebuie așteptat de la ele mai mult decât ca de la orice altă simplă sugestie simbolică. Este bine să ne amintim faptul că oricum *muzica s-a servit întotdeauna de simple fantezii simbolice când a folosit noțiuni curente,* pe care nimeni nu s-ar mai gândi să le conteste astăzi, ca acelea de *notă, accident, cheie, portativ, scară, acord, cadență, întârziere, răsturnare, legato, coroană, pedală, temă masculină sau feminină, punte, culoare...* chiar atunci când s-a dorit abordarea sa la un nivel strict fizic-descriptiv.

Atât modelul celor patru categorii sintactice, *monodia, omofonia, polifonia* și *eterofonia,* a căror *abstracțiune* Niculescu o relevă repetat, opunând-o sintaxelor reale, infinite ca număr, „cazuri particulare ale sintaxei abstracte“ (Niculescu 1980:279), cât și modelul celor patru substanțe primordiale *Aqua-Terra-Aeris-Ignis* (a căror simbolism este în fond la fel de abstract, de general) nu par a fi „construcții cuaternare perfecte“. In timp ce *monodia* și *polifonia* (respectiv monovocalitatea și plurivocalitatea) sunt pure și opozabile, *eterofonia* reprezintă o combinație între ele („cea mai imprecisă“ - Niculescu 1980:283) sau o variație a uneia (Boulez 1964:140). De asemenea, în timp ce opoziția bipolară *Terra-Aqua* (solid-flexibil) este univocă, definirea substanțelor *Aeris* și *Ignis* nu aduce o diferențiere de aceiași natură: acestea sunt la fel de flexibile și informe ca *Aqua*, dar nu au materialitatea ei. Într-o interpretare mai liberă, *Ignis* ar putea fi asociat și cu Viața, Ființa, după cum *Aeris* era asociat în tradiția greacă cu Sufletul, Spiritul; chiar și din caracterul uneori contradictoriu al interpretării lor metaforice observăm diferențe față de perechea *Terra-Aqua*. Ca și în cazul cuaternității celor patru temperamente după Hypokrates (*coleric, melancolic, flegmatic, sanguin*), în modelul cuaternar al celor patru substanțe primordiale sau al celor patru categorii sintactice, componentele pot fi citate în orice ordine, lipsesc aici *simetria* și *complementaritatea*, eventual *ierarhia* sau *direcționarea.* Acestea se pot recunoaște fără dificultate în alte modele cuaternare ideale, cum ar fi cel al *punctelor cardinale* (nord-sud-est-vest) sau cel al *anotimpurilor* (primăvara-vara-

https://biblioteca-digitala.ro

toamna-iarna), care au o structură de tip 2x2: în primul caz este vorba de două axe aflate în unghi drept (o reprezentare geometrică ideală ar fi *Crucea*), în al doilea, de perioade de timp având ca centru date astronomice: echinocțiul de primăvară și de toamnă, respectiv solstițiul de vară și de iarnă. Cum spuneam, şi în cazul categoriilor sintactice există o diviziune binară (monovocal–plurivocal), dar ea nu cunoaște o subîmpărțire consecventă.

> Nu este de fapt vorba în cazul substanțelor primordiale și a categoriilor sintactice de o *clasificare*, deci de o împărțire a unei totalități în sectoare unice și inconfundabile după un criteriu unic, ci doar de o *tipologie,* ce poate adopta orice model (sau niciun model) și care permite, în principiu, interferențe ale obiectelor incluse ca și aplicarea unor criterii diferite în definirea lor. O tipologie nu cunoaște „perfecțiunea" unei clasificări, dar ea permite o mai mare libertate (de exemplu, în alegerea unor criterii diferite pentru definirea membrilor ei) și poate rămâne permanent deschisă pentru completări. Scopurile acestor proceduri sunt de altfel diferite: în cazul unei clasificări, se tinde spre *ordonarea univocă a unui grup de obiecte* (exemplu clasic: catalogul unui clase școlare), în cazul unei tipologii, spre *definirea unor tipuri caracteristice* în grupa respectivă (exemplu clasic: rasele umane).
>
> În cazul tipologiei categoriilor sintactice muzicale s-ar putea pune în discuție eventual și definirea, respectiv includerea unor noi categorii în schema lui Ștefan Niculescu, de exemplu – alături de *textură* și de *muzica rarefiată*, tratate succint de el, dar eliminate – a *isonului*, structură specifică, nereductibilă la niciuna din categoriile sintactice acceptate până acum, dar poate și a altor forme cum ar fi *hoquetus*-ul sau procedura *shifting phase*, definită de Steve Reich (Reich:1974); între aceste forme de plurivocalitate există unele asemănări dar și deosebiri esențiale. Trebuie precizat că nu este vorba aici de sintaxe concrete, practic infinita la număr, ci tocmai de categorii sintactice abstracte.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur că este însă mai prudent să nu încercăm aici să dăm un răspuns definitiv acestei probleme.

Ca și în cazul celor patru categorii sintactice muzicale sau a arhetipurilor *Incipit* și *Finis*, și cele patru substanțe primordiale pot fi recunoscute nu numai în muzică. Având caractere arhetipale, aceste tipologii „privesc pe deasupra genurilor artistice“ - a căror departajare sau combinare (muzică, dans, teatru, film) va rămâne probabil întotdeauna deschisă - evidențiind ce pot avea ele comun. Niculescu releva „caracterul independent al sintaxelor față de obiecte“, faptul că ele “depășesc cadrul muzicii”, de asemenea, faptul că ele ar „lega aceste arte de fenomenele temporale din natură” (Niculescu 1980:281). In cazul celor patru substanțe primordiale, această idee pare cu atât mai evidentă, chiar dacă, așa cum am mai afirmat, aici nu este vorba de ***apă*** sau ***pământ*** propriu-zise, ci de *Aqua*, respectiv *Terra*, deci de *simboluri* denumite astfel și reprezentând *fluidul*, *instabilitatea* respectiv *solidul*, *stabilitatea*. Iar dacă ne putem permite să asociem în mod sugestiv *categorii sintactice* (deci *dimensiuni temporale*) cu ***substanțe primordiale*** (deci ***elemente spațiale***) înseamnă că vedem în amândouă componentele *structuri abstracte complexe* ce își depășesc „aria” specifică: o categorie sintactică nu poate face cu totul abstracție de materialitatea obiectelor a căror succesiune în timp o studiază, după cum o substanță primordială nu este de conceput cu totul în afara timpului, care îi controlează eventuala mișcare, schimbare, evoluție.

Dacă putem exemplifica plastic *schimbarea, **evoluția*** unei substanțe primordiale – cum ar fi *curgerea apei*, ***bătaia vântului***, ***aprinderea și stingerea focului*** – avem în vedere întotdeauna *sensul simbolic* al acestor procese; este evident însă faptul că dimensiunea temporală nu le este străină.

Afirmam mai sus că nivelurile diferite ale unei opere sincretice (muzica, dansul, literatura, reprezentarea scenică) sunt reunite înainte de toate pe plan arhetipal, deci psihologic, manifestat în fiecare dintre aceste niveluri într-un mod specific

https://biblioteca-digitala.ro

acestora. Această *congruență* a nivelelor asigură *coerența* unei opere de artă. Dar, desigur, stricta coerența a unei opere de artă nu este întotdeauna dorită (ajunge să evocăm suprarealismul), deci nu numai congruența acestor planuri este semnificativă în plan multimedial: *incongruența* lor poate juca un rol la fel de important și poate induce noi tensiuni în imaginea globală respectivă. „Desprinderea" ritmului de melodie, a culorii de formă, a zgomotului de obiectul care îl produce, a sensului unui text în raport cu muzica însoțitoare etc. poate contrazice logica normală a percepției, oferind sugestii neașteptate.

Această alternanță *între congruența și incongruența stimulilor* este un procedeu uzual în arta filmului. Un exemplu concret l-ar putea constitui filmul meu experimental „Sliding" (© Docor-Berlin, 2005, durata cca. 13' – NN redarea acestui film a fost recomandată în încheierea referatului susținut la simpozionul din 2013 de la Cluj, menționat mai sus, ca un exemplu pentru cele afirmate). Acest film se bazează deliberat pe *jocul consecvent în reprezentarea celor patru substanțe primordiale* ca „personaje principale". *Aqua* poate apare ca ocean, cascadă, fluviu, *Terra* ca munte, nisip, pietre, *Aeris* ca nori, vânt, *Ignis* ca soare, dar și ca viață. Elemente caracteristice lor în plan auditiv, vizual, coloristic etc., după o primă expunere „normală", se decalează, „alunecă", devin incongruente, multiplică astfel planurile în care are loc un dialog între ele și introduc o dimensiune nouă, dificil de exprimat prin cuvinte și, implicit, o tensiune nouă.

Acest procedeu - pe care desigur că nu l-am inventat eu - l-am explicat și comentat amănunţit în comunicarea *Klangfarben-Farbtöne. Komponieren mit Klängen und Bildern. Ein Experiment.* Oldenburg, 6.11.2009. [*Culorile sunetului - sunetele culorii. A compune cu sunete și imagini vizuale. Un experiment.*] (manuscris)

https://biblioteca-digitala.ro

Concluzie: În acest demers nu s-a urmărit o descriere „obiectivă", mai mult sau mai puţin convenţională, a fenomenului muzical, ci s-a încercat înțelegerea, „descifrarea" sensului său la nivel psihologic. Puncte de sprijin au fost cele *patru substanțe primordiale clasice* și cele *patru categorii sintactice muzicale* definite de Ștefan Niculescu, domenii care – în pofida diferenței esențiale între *temporal* și *material* – permit, datorită caracterului lor abstract, o abordare paralelă. Este de necontestat faptul că gândirea simbolică a fost și va rămâne întotdeauna expresia unei anumite *Weltanschauung*, în contextul căreia și are sens; în afara ei, totul devine discutabil, îndoielnic – dar nu arbitrar. Perspectiva arhetipală, ca și, în general, abordarea metaforic-simbolică a fenomenului muzical, facilitează înțelegerea intuitivă globală a unor aspecte ale acestuia, aspecte care sunt rareori atinse într-o analiză muzicală descriptivă obișnuită, fie ea riguros fizico-matematică sau cu caracter documentar, pedagogic sau istoricizant. *Muzica nu poate fi epuizată astfel*… rămâne întotdeauna *ceva* ne-analizabil, ne-spus. Într-adevăr, în esența ei, așa cum afirmam la începutul acestui studiu, "Music can be only described metaphorically" (Gombrich, 1979:299)

* Referat susținut la simpozionul *Capcane și riscuri ale comunicării intramuzicale: terminologie, notație, interpretare (The Pitfalls and Risks of Intra-Musical Communication: Terminology, Notation, Performance)* din cadrul Festivalului *Cluj Modern,* organizat de către Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca la 10 aprilie 2013.
Forma actuală, ușor modificată, intenționează să continue în mod liber, după o lungă pauză, seria studiilor inițiate în 1982 prin *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music* (In: RRHA XIX/1982, p. 75-78) şi continuată cu alte patru studii referitoare la *simbolica numerelor, principiul de construcţie iterativ, arhetipul "Naşterii" şi al "Morţii" şi arhetipul alternanţei elementelor contrarii „Yin-Yang".* (Variantele în limba engleză au fost publicate în: RRHA XXI/1984 p. 59-67; RRHA XXII/1985, p. 49-54; RRHA XXIII/1986, p. 23-26; RRHA XXIV/1987, p. 59-66.)

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie selectivă:

Böhme, Gernot & Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996

Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Editions Gonthier, 1964

Brăiloiu, Constantin: *Opere*. Vol. II. Bucureşti, 1969

Chevalier, Jean: Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris, 1969 (1982)

Davis, Robert H.: *Jung, Freud and Hillman: three depth psychologies in context*. Praeger, Westport (Conn.) 2003

Dediu, Dan: *Aplicaţii ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră Op. 33*. În: *George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa.* 1995, Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu". Editura Muzicală, București, 2000, p. 93-97

Durand, Gaston: *Structurile antropologice ale imaginarului*. Bucureşti, Frankfurt am Main, 1990

Erler, Michael, *Platon*, in: Hellmut Flashar (Hg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike* 2/2. Schwabe, Basel 2007

Georgescu, Dan Corneliu: *A Study of Musical Archetypes: (III) The Archetypes of Birth and Death*. In: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, XXIII/1986, Bucureşti, p. 23-26

Georgescu, Dan Corneliu: *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. In: *Myriam Marbe. Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*. şi în: *Klänge und Gegenklänge*. Festschrift für Peter Schwarz. Berlin 2001, p. 99-120

Georgescu, Dan Corneliu: *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen*. Vortrag gehalten beim George Enescu Symposium im Oldenburg, 17-19 November 2006. Publicat sub titlul *Essays zu George Enescu. II: Enescu und die Musikarchetypen*. In: Musica 1/2008, Studia Universitatis Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, p. 52-61

Georgescu, Dan Corneliu: *Klangfarben - Farbtöne. Komponieren mit Klängen und Bildern. Ein Experiment.* Oldenburg, 6.11.2009 - Handschrift

E. H. Gombrich: *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon, 1979 (1909)

https://biblioteca-digitala.ro

Harrison, John: *Wenn Töne Farben haben*, Springer-Verlag, Heidelberg 2007

Hillmann, J. : *Archetypal Psychology: A brief account*. Dallas, TX: Spring, 1983; Archetypal Psychology. Uniform Edition, Volume 1. Spring Publications, 2004

Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*. Olten, 1971

Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke.* Walter, Solothurn, Düsseldorf, 1955

Jung, Carl Gustav: *Archetypen*. DTV München, 11. Auflage, 2004 (1971-1990 Walter-Verlag, AG Olten)

Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole*, 16. Aufl., 2003 der Sonderaufgabe 1999 (diese Ausgabe: 1968, Patmos Verlag GmbH & o. KG Walter Verlag, Düsseldorf und Zürich)

Motte-Haber, Helga de la: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber, 1985

Nemescu, Octavian: *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale (II*). In: Muzica Nr. 1/1990, București, S. 45-51

Niculescu, Ștefan: *Culoarea în muzică*. In: *Ștefan Niculescu, Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală, București, 1980, p. 264-270

Niculescu, Ștefan: *O teorie a sintaxei muzicale*. In: *Ștefan Niculescu, Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală, București, 1980, p. 279-292

Reich, Steve: *Writings About Music*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974

Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII. MediaMusica Publishing House, Cluj-Napoca, 2009

Schaeffer, Pierre: *Traitè des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Éditions du Seuil, Paris, 1966

Sidler, Natalia, Jörg Jewanski: *Farbe - Licht - Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Peter Lang, Bern u.a.O. 2006

Wörterbuch Jungscher Psychologie. München, 1989

Traducerea citatelor din text: Corneliu Dan Georgescu

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica – obiect transdisciplinar (II)

Nicolae Brânduș

În prima noastră întâlnire pe această temă am încercat, referindu-mă la una din cărțile acad. Basarab Nicolescu, și anume *Ce este Realitatea* (Ed. Junimea, Iași, 2009) să enunț unele dintre ideile principale definite de autor privind doctrina Transdiciplinarității care se constituie într-o metodă larg cuprinzătoare de abordare a *Realității* ca "*tot ceea ce rezistă la experiențele, descrierile, imaginile sau formalizările noastre matematice"*. Se face o distincție între *Real* și *Realitate*, *Realul* fiind **[ceea ce este]** în timp ce *Realitatea* este legată de "*rezistența în experiența umană. Realul este prin definiție ascuns pentru totdeauna, în timp ce Realitatea este accesibilă cunoașterii noastre*".

Autorul susține mai departe: "Trebuie să înțelegem prin Niveluri de Realitate un ansamblu de sisteme aflate sub acțiunea unor legi generale (...). Înseamnă că două Niveluri de Realitate sunt diferite dacă trecând de la unul la altul există o ruptură a legilor și a conceptelor fundamentale (cum ar fi de exemplu cauzalitatea[1]) . Un flux de informație este transmis coerent de la un Nivel la altul (...). Pentru a continua dincolo de « nivelul cel mai înalt » pornind de la « cel mai de jos », ca limite, trebuie să considerăm că ansamblul Nivelurilor de Realitate se prelungește cu o zonă de non-rezistență la experiențele, descrierile, imaginile sau formalizările noastre matematice. În această zonă nu există niciun Nivel de Realitate (...)." Zona de non-rezistență corespunde *Sacrului,* adică "ceea ce nu se supune nici unei raționalizări"[2]).

[1] op. cit. pag. 78.
[2] op. cit. pag. 87-94.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum am menționat și în prima noastră expunere: "***Sacrul** este **rațional**, dar nu este **raționalizabil***". Mai departe autorul scrie: "Nivelurile de Realitate sunt radical diferite de nivelurile de organizare, după cum au fost definite în teoriile sistemice (...). Mai multe niveluri de organizare aparțin unuia și aceluiași Nivel de Realitate și corespund unor structurări diferite ale acelorași legi fundamentale (....). Complexitatea își schimbă natura. Complexitatea extremă a unui Nivel de Realitate poate fi concepută ca simplitate în raport cu alt Nivel de Realitate (...), la rându-i de o extremă complexitate în raport cu propriile-i legi. Această structură în grade de complexitate este intim legată de structura gödeliană a naturii și a cunoașterii indusă de existența diferitelor Niveluri de Realitate[1])".

Toate cele dinainte, ca și cele expuse în prima noastră întâlnire ar putea deveni un principiu de ***lectură*** a domeniului Muzicii. Reconsiderarea ca atare a ceea ce reprezintă actul formării și receptării operei muzicale ar fi în măsură să arunce o nouă lumină asupra acestei acțiuni culturale. Este vorba despre o nouă *lectură* a unor *"texte"* vechi, un demers în egală măsură recuperator și prospectiv în ce privește o nouă metodologie de tip epistemologic. Dintre toate formele instituționalizate de cultură, muzica este poate cea mai rezistentă în a-i descoperi, înțelege și explica misterul, în pofida tuturor interpretărilor și formalizărilor de care nu se duce lipsă. Din acest motiv nu ne vom extinde asupra cercetărilor muzicologice de tip "filologic" întocmite după criterii de analiză de tot felul referitoare la practica orală, scrisă și, în mică parte, așa-zis "post-alfabetică" ..., cu intruziuni, uneori, de tip multi-disciplinar. Credem că o lectură a muzicii conform principiilor transdisciplinarității ar putea deschide o filă nouă și necesară în abordarea științifică a acestui domeniu. Insist asupra acestui aspect spre a evita inutile (chiar dacă estetico-poetice necesare) divagații literaturizante de tot felul susținute mai mult sau mai puțin teoretic de tot ceea ce ar putea constitui arsenalul logic al acestei infinite *Lumi Posibile.* Aș reitera o aserțiune lupasciană care afirmă că "ontologia este *creată* de practicanții artelor și nu

[1] idem pag. 87-94

https://biblioteca-digitala.ro

descoperită. Ea *se face*". Și altele, precum: "Muzica nu *se înscrie* în timp, ci *creează* un timp" (și un spațiu, aș adăuga). Am publicat în Revista *Muzica* – serie nouă – un ciclu de articole privind *Logica Lumilor Posibile* în această ordine de idei, pe care îl puteți consulta (la nevoie).

Este evident că o viziune transdisciplinară privind muzica se formează în etape și, în intenția de a cuprinde datele esențiale furnizate de practica acestui fenomen, se va putea extinde indefinit. Ar fi și rostul următoarelor noastre întâlniri. De la bun început va trebui sa stabilim o dihotomie esențială, fiind vorba despre o abordare sistemică, între nivelul de organizare și Nivelul de Realitate în ce privește domeniul pe care îl vom investiga. O primă reflecție ne-ar conduce către etapele de constituire a discursului muzical, spre ceea ce se leagă de obiectul expunerii noastre în ipostaza **formativă** și **enunțiativă** (comunicare intersubiectivă în timp real). Pentru o mai clară dezvoltare a subiectului vom avea în vedere partitura (muzicală) și lectura acesteia, urmând ca practica orală (anterioara notației scrise) să o abordăm ulterior. Partitura muzicală, semiografia folosită și lectura acesteia vor constitui un prim Nivel de Realitate al prezentei operei muzicale în comunicarea artistică. Va fi necesar a-i defini nivelele de constituire (organizare), aspectele formative de ordin structural. Cu precădere va fi de observat întrucât vom avea de a face cu complexități de diferite ordini, majoritatea trecute sub tăcere de obicei sau ignorate pur și simplu. Problema cea mai importantă răsare atunci când lectura operei muzicale se petrece la diferite Niveluri de Realitate. Adică în diferite zone, în egală măsură formative și expresive ce se constituie prin ruptura diferitelor complexe de legi răspunzând unui Nivel și altul. Este o problemă de înțelegere și de cunoaștere. Unde ne plasăm, fiind vorba despre *ruptură,* o ruptură esențială a conceptelor fundamentale de formare a operei artistice? Cum adică creăm un timp și un spațiu MUZICAL prin și în pofida textului (muzical)?

Observăm că ne plasăm exact acolo unde filosofia lupasciană ne indică, și anume într-o zonă a antagonismului contradictoriu, de echilibru riguros între polii contradicției dintre

https://biblioteca-digitala.ro

semi-actualizare și semi-potențializare, între eterogenizare și omogenizare; ceea ce reprezintă, conform structurii ternare a Realității, principiul formator al oricărei sistematizări. Avem de a face cu starea **T** (a terțului logic inclus) care privește integrarea contrariilor. Din câte cunosc, în analiza muzicală aceste noțiuni nu-și au (încă) locul (și sensul) și ar trebui privite cu atenție.

Fiind vorba despre o metodă științifică, întreaga problematică ar trebui expusă riguros sub aspect teoretic, logic și matematic (formal). Ar trebui inițiată o muncă în echipă. Se va putea judeca cu mai multă consistență astfel dinamismul oricărei cunoașteri logice raționale: dinamismele antagoniste în echilibrele lor variate care dau (cf. Lupașcu) nașterii sistemelor care reprezintă structurarea energiei și creează "impresia de realitate fizică consistentă și opacă pe care o numim materie și a cărei percepție prin organele de simț este o aparență; o iluzie". M-am referit la acestea în prima noastră întâlnire și nu mai revin.

Evident, un alt Nivel de Realitate se va supune unui alt sistem de legi interne față de tot ceea ce se înțelege prin *text muzical* în sensul de mai sus. Și, ceea ce este important, *lectura* muzicii la acest Nivel de Realitate se va petrece altfel și (totodată!) la fel. Am înfățișat ca atare altfel domeniul muzicii sau, de fapt, practica acestuia, care ar desfășura **concomitent** două Niveluri de Realitate. Cel puțin. Am scris cândva un articol, tot în Revista *Muzica,* despre "*Caracterul schizofrenic al comunicării muzicale*"[1]). Chiar dacă perorația se dezvolta într-un cadru strict delimitat, al gestului muzical, observăm în momentul de față că problematica se poate extinde în zone mult mai adânc suprapuse. Se pot cerceta și defini ***Niveluri de existență*** multiple care constituie din punct de vedere ontologic gestul muzical sub totalitatea aspectelor sale formative și care s-ar putea studia sistemic în mod sistematic.

Înainte de a intra în procesul comunicării muzicale, să ne aplecăm, pornind de la aceste premise, asupra zonelor de non-rezistență ale acestuia, și anume asupra acelor zone unde nu există niciun Nivel de Realitate (cf. Basarab Nicolescu).

[1] Nicolae Brânduș, Rev. *Muzica*, 3/1996, București.

https://biblioteca-digitala.ro

Adică asupra zonelor de inserție a *Sacrului* în comunicarea muzicală. Să reflectăm asupra complexității care de la un Nivel de Realitate la altul își schimbă natura. După cum ni se menționează, complexitatea extremă la un anume nivel poate apărea ca simplitate la altul care, la rândul său poate fi de extremă complexitate în cadrul propriilor legi. Problema principală a analizei noastre este: la ce ne referim? Unde se plasează (și cum?) acel motor fundamental generator de energie structurantă pe care o descoperim în **[Tot]** și mai ales când ne punem problema existențială a sensului mișcării și a evoluției Universului ? Schimbarea, ni se spune, este orientată. Drept care o vom înțelege mai bine când, alături de investigațiile științifice privind descrierea mecanismelor de la baza ordinii naturale a lucrurilor (i-am zis cândva "șurubăria Universului") ne vom pune problema semantică a *rostului* și a *sensului* mișcării universale și a aspectului teleologic al existenței. De egală importanță și probabil unul dintre eforturile majore ale civilizației umane este cel de a desluși acele zone de non-rezistență, de a le înțelege și a le cunoaște. Evident altfel, conform propriei rațiuni meditând asupra neraționalului în speranța iluminării... Dar aici este o altă discuție pe care o vom amâna deocamdată. Este de absolută evidență faptul că *Tradiția* inițiatică a Orientului și, în parte a Occidentului își rezolva această disperare în fața **Necunoscutului** prin rugăciune și meditație, care subîntind în mod similar și diferit aceeași nevoie de edificare privind propriul destin și Lumea. Transdisciplinaritatea își propune o rezolvare, cel puțin logică a acestei chestiuni prin instituirea unor concepte de bază precum **Obiectul și Subiectul Transdisciplina**r între care se stabilește o relație biunivocă. Acad. Basarab Nicolescu își susține spectaculos această idee, după cum am menționat în prima noastră întâlnire. Se pune astfel o ordine rațională în această dihotomie (era să zic dihonie!) prezentă în filosofia cunoașterii de milenii: Obiect-Subiect. Acestea apar unite într-o unică entitate care le integrează transdisciplinar într-un același efort de edificare. Și aceasta în viziunea aceleiași logici a *Antagonismului energetic* elaborate și formalizate de St. Lupașcu și extinsă în toate domeniile de cercetare

https://biblioteca-digitala.ro

epistemologică – o viziune *cuantică* a Lumii. După cum menționează filozoful: "Realitatea are o structură ternară, și anume ***Sistem & Antisistem & Starea T,*** cea din urmă inducând noțiunea de echilibru riguros între contradictorii. Dinamismul energetic al Stării T (terțul inclus) constituie substratul însuși al Realității."

Ne propunem să surprindem validitatea și coerența acestor principii de abordare transdisciplinară a Muzicii. Va trebui să reevaluăm cunoștințe vechi, devenite rutine, spre a le pune într-o nouă lumină, mult mai cuprinzătoare. Vom continua să schițăm și alte puncte de reper în cele ce urmează.

***

Mă voi referi în continuare la cercetările fizicianului David Bohm, o autoritate în domeniu. În cartea sa *Plenitudinea lumii și ordinea ei* (Humanitas, 1995, București) și în seria de interviuri apărute în volumul *Sfârșitul timpului* (Ed. Herald, 2007, București) ni se expun câteva idei interesante privind *Plenitudinea nedivizată, Ordinea implicită și explicită, Teoria cuantică, indicație a unei ordini implicite multidimensionale* ș.a. Voi trece în revistă ideile principale puse în discuție de autor în sensul amplificării instrumentului teoretic ce stă la baza cercetării noastre.

Conceptul de ***Ordine*** este una din temele principale dezvoltate în lucrările citate. Universul este privit ca un **Tot** indivizibil și nefărâmițat, o *Ordine a Plenitudinii indivizibile.* Fiecare *regiune* conține o structură înfășurată, o ordine totală implicită.

Citățm din cartea autorului:

„Funcția receptorului este de a desfășura (explicit) ordinea semnalelor provenite, sub forma unor aranjamente regulate de obiecte și evenimente. **Totul** este o continuă mișcare de curgere (flux), iar [***ceea ce este***] este procesul de devenire în el însuși. Obiectele, evenimentele, entitățile, condițiile structurale etc. sunt forme care pot fi abstrase din acest proces. **Obiectul** este o abstracție a unei forme relativ invariante: model de mișcare, singularitate etc. Descrierea

https://biblioteca-digitala.ro

Universului privește modul în care termenii sunt legați prin *raport* sau *rațiune.* Mișcarea este considerată ca o noțiune primară și lucrurile aparent statice și de sine stătătoare sunt stări invariante ale unei mișcări continue. Se ține seama de posibilitatea actualizării potențialității sistemului observat pe seama altora care nu pot fi actualizate în același timp" (vezi și **Șt. Lupașcu**!). "Este vorba despre obiecte fuzionând unul cu altul (după cum se întâmplă cu singularitățile **câmpului**) pentru a forma un întreg indivizibil. Acest demers științific privește o nouă rațiune universală care leagă și unifică toate diferențele ce apar în procesul cercetării și se referă la observarea irelevanței vechilor diferențe, la relevanța noilor diferențe, la o percepție a unor noi ordini, măsuri și structuri, asemănătoare **percepției artistice**. Aceasta în sensul observării întregului fapt în deplina sa individualitate și a articulării noii ordini în vederea asimilării acestuia. Nu se începe cu preconcepții abstracte și adaptarea acestora la noua ordine observată. A raționa este o **percepție prin intermediul minții**. Similară cu percepția artistică, aceasta nu este doar repetiția asociativă a rațiunilor cunoscute, ci privește activitatea *formativă* a minții. *Teoriile* sunt moduri de a privi lumea ca un întreg indivizibil, un flux universal de evenimente și procese. Sunt puncte de vedere care nu sunt nici adevărate, nici false, ci *clare* în anumite domenii și neclare când sunt extinse dincolo de acestea. Teoriile nu sunt descrieri ale Realității "așa cum este ea" ci forme de înțelegere mereu schimbătoare ce pot indica o realitate ce este implicită și nu este descriptibilă și specificabilă în totalitatea sa. *Ipotezele* sunt supoziții a fi verificate experimental conform gradelor de adevăr și fals. Teoriile nu se echivalează cu ipotezele.(…) Ordinea implicită transportă **Holomișcarea**. Este vorba despre o totalitate indefinibilă, incomensurabilă, nedivizată și nefărâmițată și, în contexte diferite, relevă un anumit aspect rezultat dintr-o intersecție a ordinilor (conținuturi descrise)."

Autorul menționează următoarele **ordini de implicitare**:

- sincrone
- sinordonate

https://biblioteca-digitala.ro

- asinordonate
- parametri legați în manieră contingentă

Într-o ordine a plenitudinii nedivizate *orice* implicitează *orice.*

Determinismul în timp nu este singura forma de raport sau rațiune. Pot fi relevante și alte ordini spre a forma legi. Întreaga ordine implicită este prezentă în orice moment. Legea structurii leagă aspecte cu diverse grade de explicitare și nu va fi determinată de timp. (*Este vorba despre algebre și subalgebre în studiul formal al acestora*). În ce privește hologramа și scrierea întregului, în hologramа și în experimentele de tip cuantic nu există nicio cale de a reduce ordinea implicită la un tip mai fin de ordine explicită (vezi de ex. legile fizicii)."

Autorul menționează mai departe:

"***Nemăsurabilul*** este ceea ce nu poate fi numit, descris sau înțeles prin orice formă de rațiune și se referă la un anume "voal", structură, ordine a formelor, a proporțiilor și raporturilor, care se prezintă percepției și rațiunii obișnuite și care acoperă adevărata *Realitate*: cea care nu poate fi percepută de simțuri și despre care nimic nu se poate spune sau gândi" (vezi dihotomia Realitate-Real, cf. Basarab Nicolescu). De unde: "Înțelegerea originală și creativă dinăuntrul câmpului de măsură este acțiunea Nemăsurabilului, cauza formativă a tot ceea ce se întâmplă în câmpul măsurii prin simțuri și minte. Evaluarea relevanței este o *artă* în sensul în care pretinde o percepție creatoare care trebuie să se rezolve mai departe într-un fel de îndemânare în munca artizanului (!). Știința în aspectele sale cele mai originare își asumă o calitate a comunicării **poetice** proprie unei percepții creative a noii ordini". Există forme folosite tacit, prin sugestie, în limbajul artistic."

Și mai departe:

"Limbajul este o formă particulară de ordine: de sunete, cuvinte, structuri de cuvinte, nuanțe ale exprimării, gesticulație etc., care reprezintă o curgere fără restricții a *sensului* ".

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul dezvoltă idei interesante legate de plenitudinea limbajului și *contextul* în care este folosit, pe care le vom dezvolta în ce privește limbajul muzical.

Și: "Adevărul și falsitatea, relevanța și irelevanța sunt un act de percepție a unei ordini foarte înalte (...). Un adevăr în funcțiune" (...).

Citățm în continuare (vezi introducerea la cap. 7: *Universul care se înfășoară și se desfășoară și Conștiința*, pag. 248). Autorul scrie:

"De-a lungul acestei cărți tema centrală subiacentă a fost plenitudinea nefărâmițată a totalității existenței văzută ca o mișcare nedivizată de curgere fără margini (...), În ordinea implicită, totalitatea existenței este înfășurată în fiecare regiune a spațiului și timpului (...). Orice parte, aspect sau element am abstrage prin gândire, acesta înfășoară întregul și este intrinsec legat de totalitatea din care a fost abstras".

Autorul stabilește o distincție clară între "***ordinea mecanistă**,* care privește lumea constituită din entități care sunt una în afara celeilalte și există independent în diferite regiuni ale spațiului și timpului și interacționează prin forțe care nu cauzează nici o schimbare în ceea ce este esențial în natura lor, și cea ***cuantică*.** Mașina este un exemplu tipic al acestui tip de ordine mecanistă. Prin contrast, într-un organism viu fiecare parte crește în contextul unui întreg astfel încât nu există în mod independent și nici nu interacționează cu celelalte fără ca să fie influențată în mod esențial prin această relație (...)".

În continuare citim:

"Teoria relativității necesită continuitate, cauzalitate strictă (determinism) și localizabilitate. Teoria cuantică necesită non-continuitate, non-cauzalitate și non-localizabilitate. O unificare a acestor două teorii va fi probabil o teorie nouă din care ambele să fie deduse ca abstracții, aproximații și cazuri limită. Locul cel mai bun din care ar trebui sa se înceapă ar fi nu acele caracteristici care se contrazic direct, ci cu ceea ce au în comun în mod fundamental și anume plenitudinea nedivizată. **Hologrma** este un procedeu prin care fiecare parte conține informație despre întregul obiect: nu există nicio corepondență punct cu punct între obiect și imaginea sa rezultată

https://biblioteca-digitala.ro

(fotografică). Forma și structura întregului obiect sunt înfășurate înăuntrul fiecărei regiuni din înregistrarea fotografică. Când oricare dintre regiuni este iluminată, forma și structura sunt desfășurate pentru a da din nou o imagine recognoscibilă a întregului obiect. Totalitatea mișcării de desfășurare și înfășurare poate trece cu mult dincolo de ce s-a dezvăluit până acum. Deși setul complet de legi ce guvernează totalitatea holomișcării este necunoscut (de necunoscut) se presupune că aceste legi sunt astfel încât din ele se pot abstractiza subtotalități de mișcare relativ autonome sau independente având o recurență și stabilitate a modelelor fundamentale de ordine și măsură. Ordinea explicită poate fi văzută ca un caz particular sau distinct al unei mulțimi mai generale de ordini implicite din care mai târziu poate fi derivată. Când se lucrează în termenii ordinii implicite se începe cu plenitudinea nedivizată a ***Lumii*** iar sarcina științei este de a deriva, prin abstragere din întreg, elemente aproximativ separabile, stabile și recurente, dar legate exterior unele de altele și alcătuind subtotalități relativ autonome care trebuie descrise în termeni de ordine explicită (...). O ordine explicită este cazul particular al unei mulțimi mai generale de ordini implicite (...). **Ceea ce există** este întotdeauna o totalitate de ansambluri, cu toate prezente împreună în serii ordonate de stadii de înfășurare și desfășurare care se amestecă și se interpenetrează unele cu celelalte în cuprinsul întregului spațiu (...). *Particula* este doar o abstracțiune a unei totalități mult mai cuprinzătoare a structurii. Ordinea implicită își are fundamentul în holomișcarea care este vastă, bogată și aflată într-o continuă stare de mișcare nesfârșită de înfășurare și desfășurare ale cărei legi sunt doar vag cunoscute și care , în esență, ar putea fi necunoscute în totalitatea lor. Se poate presupune că înăuntrul tuturor mulțimilor de ordine implicită este o totalitate de forme care au un tip anumit de recurență, stabilitate și separabilitate: forme care sunt capabile a apărea ca elemente relativ solide, tangibile și stabile care constituie ***Lumea*** noastră manifestă. Această remarcabilă subordine specială care formează fundamentul posibilității acestei lumi manifeste este atunci ceea ce în consecință se înțelege prin **ordine explicită**. Faptul că această

https://biblioteca-digitala.ro

ordine este de fapt cea care, mai mult sau mai puțin, apare simțurilor se poate face numai când aducem conștiința în *Universul nostru de discurs* și arătăm că materia și conștiința pot, măcar într-un anume sens să aibă în comun această ordine explicită (...).

În mod fundamental, ordinea implicită trebuie considerată ca un proces de înfășurare-desfășurare într-un spațiu de dimensiune mai înaltă (sic). În mod cu totul general ordinea implicită trebuie extinsă la o realitate multidimensională sau este un întreg nefărâmițat incluzând toate *câmpurile* și *particulele* sale. Holomișcarea se înfășoară și se desfășoară într-o ordine multidimensională ale cărei dimensiuni sunt efectiv infinite (...) și din care se pot substrage totalități relativ independente care pot fi aproximate ca autonome. Acest principiu se poate extinde la ordinea multidimensională a Realității (...). Materia neînsuflețită trebuie văzută ca o subtotalitate relativ autonomă în care viața nu se manifestă în mod semnificativ. Materia neînsuflețită este o abstracție secundară, derivată și particulară a holomișcării. Este *viața implicită*, temeiul atât al vieții explicite cât și al materiei neînsuflețite. Acest **temei** este primar, existent de sine stătător și universal. Fundamentală pentru legea holomișcării este posibilitatea de abstragere a unei mulțimi de subtotalități relativ autonome.

Conștiința (în care includem gândirea, simțămintele, dorințele, voința etc.) poate fi înțeleasă în termenii ordinii implicite împreună cu realitatea ca întreg. Ordinea implicită se aplică atât materiei vii și nevii cât și conștiinței (...) și poate să facă posibilă o înțelegere a relației dintre acestea două din care să ajungem la o anumită idee în ce privește fundamentul lor comun. Adică la germenele unui nou concept de plenitudine nediferențiată în care conștiința să nu mai fie separată de materie (...).

Materia este mai întâi *obiect* al conștiinței noastre. Diverse energii (lumină, sunet etc.) înfășoară în mod continuu în fiecare regiune din spațiu o informație care privește în principiu întregul univers material. Întreaga materie din corpurile noastre înfășoară într-un anumit fel **Universul** chiar de la

https://biblioteca-digitala.ro

început. *Conștiința* este mai mult decât cele dinainte: implică conștiența, atenția, percepția, actele înțelegerii; și multe altele. Studiul acestora ne-ar duce mai aproape de esența experienței reale a conștiinței decât aplicarea unui model holografic în ce privește funcționarea creierului și discutarea modurilor de excitare a nervilor senzoriali".

Voi cita în continuare fragmente din carte:

"Este greu să se spună mai mult despre niște facultăți atât de subtile ca acestea. Totuși reflectând în continuare și dând o atenție deosebită la ceea ce se întâmplă în anumite experiențe se pot obține indicii valoroase. Să vedem, de exemplu, ce se întâmplă când ascultăm muzică. La un moment dat este cantată o anumită notă, dar un număr de note anterioare încă mai «reverberează» în conștiință. Ceva mai multă atenție va arăta că tocmai prezența *simultană* și activitatea tuturor acestor reverberații este responsabilă pentru senzația imediată și directă a mișcării curgerii și continuității. A auzi un set de note atât de îndepărtate în timp încât pentru ele nu mai există nici o astfel de reverberație va distruge senzația acestei mișcări întregi nefărâmițate și vii care dă sens și forță muzicii pe care o auzim.

Este clar din cele de mai sus că nu experimentăm *realitatea acestei mișcări întregi* făcând ca trecutul să "persiste" cu ajutorul amintirii unei secvențe de note și anume comparând acest trecut cu prezentul. Mai curând, așa cum se poate descoperi printr-o atenție sporită, "reverberațiile" care fac posibilă o astfel de experiență nu sunt numai amintiri, ci sunt, de fapt *transformări active* a ceea ce a sosit mai devreme, în care trebuie nu doar găsită o senzație generală și difuză a sunetelor originare, cu o intensitate descrescătoare, în concordanță cu timpul scurs de când au fost culese de ureche, ci, de asemenea, trebuie incluse și diverse răspunsuri emoționale, senzații ale corpului, mișcări musculare incipiente și evocarea unei game largi de sensuri suplimentare adesea de o mare subtilitate. Se poate astfel obține o percepție directă a felului în care o secvență de note este înfășurată în multe niveluri ale conștiinței și a felului în care, la orice moment dat, transformările ce decurg din multe astfel de note înfășurate

https://biblioteca-digitala.ro

interpenetrează și se amestecă pentru a da naștere la o senzație de mișcare imediată și primordială.

Această activitate a conștiinței constituie, evident, o paralelă izbitoare cu activitatea pe care am propus-o pentru ordinea implicită în general. Astfel (...) am dat un model al electronului în care, pentru orice moment de timp, există o mulțime coprezentă de ansambluri care au suferit transformări diferite care interpenetrează și se amestecă în diversele lor grade de înfășurare. Într-o astfel de înfășurare, există o schimbare radicală nu numai a formei, ci și a structurii în întreaga mulțime de ansambluri (schimbare pe care am numit-o în cap. 6 *metamorfoză);* și totuși o anumită totalitate a ordinii în ansambluri rămâne invariantă, în sensul că în toate aceste schimbări este păstrată o similaritate a ordinii subtilă, dar fundamentală.

În muzică există o transformare fundamental asemănătoare (a notelor) în care se poate vedea de asemenea că o anumită ordine se păstrează. Diferența esențială între aceste două cazuri este că pentru modelul nostru de electron o ordine înfășurată este prinsă în gândire ca prezența împreună a multor grade de transformare a ansamblurilor, diferite dar corelate reciproc, în timp ce pentru muzică, ea se simte *imediat* ca prezența laolaltă a multor grade de transformare a tonurilor și sunetelor diferite dar corelate reciproc. În acestea din urma există un simțământ atât al tensiunii cât și al armoniei dintre diversele transformări coprezente, și acest simțământ este desigur primordial în cuprinderea muzicii în starea sa de mișcare nedivizată de curgere.

Ascultând muzica se percepe așadar direct o ordine implicită. Evident, această ordine este activă în sensul că ea curge încontinuu în răspunsuri emoționale, fizice și de alt fel, care sunt inseparabile de transformările din care este în mod esențial constituită (...)" [pag. 280, 281]

Mai departe:

"(...) Toate acestea sugerează că într-un mod cât se poate de general (...) există o asemănare fundamentală între ordinea experienței noastre imediate de mișcare și ordinea implicită, așa cum este ea exprimată în termenii gândirii noastre

https://biblioteca-digitala.ro

(...), în fapt rezolvând astfel paradoxul lui Zenon privind mișcarea" (pag. 283). (....) „Desigur, acest mod de gândire nu reflectă sau nu exprimă în nici un fel senzația imediată a mișcării pe care o putem avea la un moment dat, de exemplu cu o secvență de note muzicale ce reverberează în conștiința (sau în percepția vizuală a unei mașini de viteză). De fapt este numai o simbolizare abstractă a mișcării având o relație cu realitatea acesteia asemănătoare cu cea dintre un portativ muzical și experiența reală a mișcării însăși" (pag. 284). (...) Când gândim mișcarea în termeni de ordine implicită ea este înțeleasă în termenii unei serii de elemente care se interpenetrează și se amestecă în grade diferite de înfășurare *prezente toate împreună*. Activitatea acestei mișcări nu prezintă atunci nicio dificultate, deoarece este rezultatul acestei ordini înfășurate și este determinată prin relațiile dintre elementele coprezente mai degrabă decât prin relațiile dintre elementele care există și care nu mai există.

Vedem atunci că gândind în termeni de ordine implicită ajungem la un concept de mișcare care este logic coerent și care reprezintă în mod corespunzător experiența noastră imediată a mișcării. Astfel, ruptura netă între gândirea abstractă, logică, și experiența concretă imediată care s-a încetățenit în cultura noastră de atâta timp nu mai trebuie menținută. De fapt, se creează posibilitatea pentru o mișcare nefărâmițată de curgere de la experiența imediată la gândirea logică și înapoi, pentru a se pune astfel capăt acestui tip de fragmentare (pag. 285).

(....) „Mișcarea, în termenii ordinii implicite, este mai curând o relație între anume faze a ceea ce este cu alte faze a ceea ce este care sunt în stadii diferite de înfășurare. Această idee implică faptul că esența Realității ca întreg este legătura (...) dintre diferitele faze aflate în stadii diferite de înfășurare (mai degrabă decât, de exemplu, relația dintre diferitele particule și câmpuri care sunt în întregime explicite și manifeste) (pag. 285).

(...) „Vedem că fiecare moment al conștiinței are un anumit conținut *explicit,* care este un prim-plan, și un conținut *implicit* care este fundalul corespunzător. Presupunem acum că

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai experiența imediată este cel mai bine înțeleasă în termeni de ordine implicită, dar că și gândirea trebuie în mod fundamental înțeleasă în această ordine. Aceasta înseamnă aici nu doar *conținutul* gândirii, pentru care am început deja să folosim ordinea implicită. De fapt aceasta înseamnă că *structura, funcționarea și activitatea* efectivă a gândirii se află în ordinea implicită. Distincția dintre implicit și explicit în gândire este luată aici ca fiind în mod esențial echivalentă cu distincția dintre implicit și explicit în materie în general (...). În acest studiu am folosit ideea după care conștiința poate fi descrisă în termenii unei serii de momente. O scrutare atentă sugerează că un moment dat nu poate să fie fixat în mod exact în raport cu timpul (de exemplu cu un ceas), ci mai curând că el acoperă o durată de timp vag definită și care, cumva, are o întindere variabilă (...). Fiecare moment este experimentat **direct** în ordinea implicită. Am văzut apoi că prin forța necesității, în situația atotcuprinzătoare, un moment dă naștere la următorul, în care conținutul ce a fost mai înainte implicit este acum explicit, în timp ce conținutul explicit anterior a devenit implicit(...)" (pag. 286-287).

(...) „Cum se face că în conștiință ceea ce e manifest este ordinea explicită? Așa cum ne arată o observație atentă (având în minte că aici cuvântul "manifest" înseamnă ceea ce este recurent, stabil și separabil), conținutul manifest al conștiinței este bazat în mod esențial pe memorie, care este aceea care permite unui asemenea conținut să fie menținut într-o formă destul de constantă. Desigur, pentru a face posibilă o astfel de constantă este de asemenea necesar ca acest conținut să fie organizat nu doar prin asociații relativ fixe, dar și cu ajutorul regulilor logicii și al categoriilor noastre fundamentale de spațiu, timp, cauzalitate, universalitate etc. În acest fel poate fi dezvoltat un sistem atotcuprinzător de concepte și imagini mentale care să fie o reprezentare mai mult sau mai puțin fidelă a "lumii manifeste" (pag. 288).

(...) „Un motiv pentru care în general noi nu observăm caracterul primordial al ordinii implicite este acela că am devenit atât de obișnuiți cu ordinea explicită și am accentuat-o atât de mult în gândirea și limbajul nostru încât avem tendința de a

https://biblioteca-digitala.ro

simți foarte puternic că experiența noastră primară este una explicită și manifestă . (...) Aceasta contribuie la formarea unei experiențe în care aceste caracteristici statice și fragmentare sunt adesea atât de intense încât trăsăturile mai tranzitorii și subtile ale curgerii nefărâmițate (de exemplu, "transformările" notelor muzicale) tind în general să pălească într-o asemenea aparență insignifiantă încât suntem, în cel mai bun caz, numai vag conștienți de ele. Astfel poate să apară o iluzie în care conținutul manifest static și fragmentat al conștiinței este experimentat ca fiind chiar baza Realității iar din această iluzie se poate obține aparent o demonstrație a corectitudinii acelui mod de gândire, în care acest conținut este luat ca fundamental" (pag. 290).

(...) „Ordinea explicită și manifestă a conștiinței nu este distinctă de cea a materiei în general. (...) Ordinea explicită a materiei este, în esență, ordinea explicită senzorială care este prezentă în conștiință în cadrul experienței obișnuite" (pag. 292).

(...) „Realitatea cea mai comprehensivă, mai adâncă și mai lăuntrică nu este nici mintea, nici trupul ci, de fapt, una de o dimensiune mai înaltă care este fundamentul lor comun și a cărei natură este dincolo de ambele. Fiecare dintre acestea este atunci doar o subtotalitate relativ independentă și rezultă că această independență relativă derivă din fundamentul de dimensiune mai înaltă în care mintea și trupul sunt, până la urmă, una și aceeași entitate (așa cum, de fapt, găsim că independența relativă a ordinii manifeste derivă din fundamentul ordinii implicite). (...) Proiecțiile unui fundament de dimensiune mai înaltă, precum mintea și trupul vor într-un moment următor, ambele diferite de ceea ce erau mai devreme, deși aceste diferențe vor fi desigur legate. Așadar nu spunem că mintea și trupul se influențează reciproc în mod cauzal, ci că de fapt mișcările amândurora sunt rezultatul proiecțiilor corelate ale unui fundament comun de dimensiune mai înaltă.

(...) Conținutul explicit ușor accesibil al conștiinței este cuprins în interiorul unui mult mai vast fundal implicit (sau implicitat). Evident că acesta, la rândul său trebuie să fie conținut într-un fundal încă și mai vast care poate include nu

https://biblioteca-digitala.ro

numai procese neuro-fiziologice la niveluri de care nu suntem în general conștienți, ci și un fundal încă mai vast de adâncimi lăuntrice necunoscute, în ultimă instanță, de necunoscut, care pot fi analoge cu *"oceanul" de energie ce umple spațiul "gol"* perceput prin simțuri. (...) La fel cum vastul ocean de energie din spațiu este prezent pentru percepția noastră ca o *senzație* a ***vidului*** sau a nimicului, la fel și vastul fundal "inconștient" al conștiinței explicite, cu toate implicațiile sale, este prezent într-un mod asemănător. Adică, el poate fi *simțit* ca un vid sau un nimic înăuntrul căruia conținutul uzual al conștiinței este doar o mică mulțime de fațete neglijabil de mici" (pag. 293-295).

(...) „Teoria cuantică implică faptul că elementele separate în spațiu sunt în general proiecții corelate noncauzale și nonlocale ale unei realități de o dimensiune mai înaltă, de unde urmează că momentele separate în timp sunt de asemenea proiecții ale acestei realități. Evident, aceasta duce la un concept ce poate fi abstras din ceea ce este, în mod esențial, fundamentul nou al semnificației timpului. Atât în experiența comună cât și în fizică, timpul a fost în general considerat ca o ordine primordială, independentă și universal aplicabilă, poate cea mai fundamentală pe care o cunoaștem. Acum am fost conduși la sugestia că ea este secundară și, ca și spațiul, trebuie derivată ca o ordine particulară dintr-un **fundament de o dimensiune mai înaltă.** (...) Multe asemenea ordini temporale particulare interconectate pot fi derivate pentru diverse mulțimi de secvențe de momente corespunzând unor sisteme materiale care se deplasează cu viteze diferite. Totuși, acestea toate sunt dependente de o realitate multidimensională care nu poate fi înțeleasă complet în termenii nici unei ordini temporale sau set de astfel de ordini. (...) Trebuie să considerăm timpul ca pe o proiecție a realității multidimensionale într-o secvență de momente. O astfel de proiecție poate fi descrisă mai curând ca una *creativă* decât una mecanică, deoarece prin creativitate se înțelege în fond inițierea unui nou conținut care se desfășoară într-o secvență de momente ce nu e complet derivabilă din ceea ce a venit mai devreme în această secvență sau într-un set de asemenea secvențe. Vom spune atunci că mișcarea este în mod esențial

https://biblioteca-digitala.ro

o astfel de *inițiere creativă* a unui nou conținut proiectat din fundamentul multidimensional. Prin contrast, vom numi mecanica o subtotalitate relativ autonomă ce poate fi abstrasă din ceea ce este, în mod esențial, o creativă mișcare de desfășurare" (pag. 296-297).

(...) „Abordarea noastră atotcuprinzătoare a reunit astfel întrebări asupra naturii cosmosului, a materiei în general, a vieții și a conștiinței. Toate acestea au fost considerate ca fiind proiecții ale unui fundament comun. El poate fi numit fundamentul a tot ceea ce este, cel puțin în măsura în care putem simți și cunoaște aceasta în faza actuală de desfășurare a conștiinței. Deși nu avem nicio percepție sau cunoaștere detaliată a acestui fundament, el este mereu înfășurat în conștiința noastră în modurile pe care le-am schițat ca și, poate, în alte moduri care trebuie încă descoperite" (pag. 297-298).

Principiile *transdisciplinarității* cât și teoria *Plenitudinii lumii și ordinea ei* puse în directă relație se vor constitui într-un corpus semnificativ de surse în judecarea faptelor semnificative care astăzi, prin optica unei noi epistemologii, pot arunca o lumină altfel asupra Muzicii.

Insist asupra necesității ca fiecare dintre noi să-și procure cărțile menționate și să le parcurgă integral. Ca atare, se va beneficia de un fond comun de carte și se va putea adopta un limbaj comun. În cele două intervenții ale mele am intenționat să circumscriu în modul cel mai potrivit contextul analitic în care se va desfășura cercetarea noastră; cu cât mai reduse comentarii personale a datelor furnizate. Și, ca atare, m-am aplecat nemijlocit asupra fondului de idei inclus în lucrările acestor autori de largă notorietate științifică-culturală fără pretenții de „drept de autor" în privința conținutului expunerilor; (deocamdată; va urma desigur). În general, ortografia adoptată și sublinierile ne aparțin. Nu le-am declarat nici în text și nici în josul paginilor, deoarece s-ar fi încărcat superfluu redactarea acestui studiu.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Dan Dediu – Trio Latebrae op. 79 pentru vioară, violă și pian

Adriana Maier

Latebrae op. 79 pentru vioară, violă și pian a fost scrisă în anul 1999, an ce dă naștere și altor opusuri: *Idylle und Guerrielen* op. 76 pentru pian la patru mâini; *Idylle, Choral und Guerrielle* op. 77 pentru șapte instrumente; *Lacrimae* op. 78 – *in memoriam Anatol Vieru* – pentru saxofon, pian și percuție; *Harmonisches Labyrinth und Fuge* op. 80 pentru cor mixt a capella; *Concertul pentru pian și cinci percuționiști* op. 81; *Aurorae* op. 82 pentru cvintet de suflători; *Trauermusik für Ernst A. Ekker* op. 83 pentru mezzosoprană, flaut, vioară, violoncel, percuție și pian, pe versuri de Marin Sorescu; *Frenesia* op. 84 pentru orchestră.

„Titlul acestei lucrări – *Latebrae* – provine din cartea *De Magister* VIII, 21 a Sfântului Augustin și înseamnă cotlon, loc ascuns, nișă. Cele trei mișcări (I *Massacro*, II *Lied ohne Worte*, III *Totentänzchen*) posedă o expresie specială, bazată pe un material muzical simplu: game, acorduri și linii melodice. Sunt prezentate astfel trei universuri conjuncte: o lume crudă, balcanică, în *Massacro*, o entitate delicată și precară ce zace în clar-obscur în *Cântec fără cuvinte*, precum și un dans macabru plin de vervă (bazat pe ritmul aksak), în clocotitorul, ironicul și aproape subteranul *Totentänzchen".*

Acestea sunt cuvintele cu care autorul ne introduce în lumea sa, pe care le regăsim în prezentarea acestei lucrări tipărite în anul 2013.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima parte, *Massacro*, se bazează pe o cântare religioasă, stihirarică, din muzica tradițională bizantină. Coralul de început este prezentat la vioară și violă; acestea par a se îngâna într-o melodică ce folosește microtonii ascendente și descendente. Astfel se sugerează caracterul fundamental modal, ce are la bază enarmonicitatea caracteristică acestui tip de cânt și anume stihiraric, care este ornamentat discret și melismatic.

Structura acestei părţi are la bază trei secţiuni ce pot fi asimilate formei tripartite compuse (A B A).

Prima secţiune cuprinde la rândul ei trei volute:

1. măsurile 1-11
2. măsurile 12-26
3. măsurile 27-32

Tema debutează la violă într-o nuanță foarte puternică, ***ff***, într-un registru ce valorifică din plin timbrul acestui instrument; indicația de stare este *doloroso*, iar cea de mișcare *Pesante* ♩ ≈ 60. Precizările tehnico-expresive (*tenuto* și câte un arcuș pe fiecare sunet) nu trebuie să întrerupă discursul, ci din contră, „cântul" necesită continuitate și susținere în opoziție cu intervențiile scurte și agresive ale viorii. Acestea tensionează și colorează prin microtonii și dezvoltări dinamice mari pe câte un singur sunet. Efectul dorit este de îngânare, și de fapt imitare a cântării de strană. Microintervalele folosite sunt precizate și explicate cu minuțiozitate de compozitor. Acestea sunt: microtonurile temperate (𝄲, ♯ sferturi și trei sferturi de ton) și netemperate, cu o comă sau două ascendente și descendente - 𝄫 𝄭 𝄮 𝄮 𝄯 𝄯 etc.

În măsura a treia, rolurile celor două instrumente se inversează; vioara preia coralul şi păstrează microtonia prezentată anterior doar pe primul sunet. Timbralitatea violei se continuă, vioara fiind obligată să enunțe tema folosind doar coarda *sol*, lucru specificat de compozitor (*sul IV*).

Inserțiile de la violă sunt tratate diferit, diversificate dinamico - ritmic. Timpul 3 din măsura 6 este dublat și de un efect sonor, o „tuse" ca un icnet scurt**.**

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 1:

Preluarea temei se face de această dată cu auftakt, iar ***ff*** *doloroso* se transformă în ***ff*** *sostenuto*.

Un element de noutate este glissando-ul: rapid (între note apropiate) și lent între note la distanță de 7 mică cu rol expresiv. Căutările violei și ale viorii își găsesc un drum comun, sunetul *fa diez*, mai puțin „curat" voit, lipsit de enarmonie.

Pianul își face intrarea intempestiv, cu niște clustere cromatice descendente, *con palma*, într-o nuanță foarte mare ***fff*** și cu pedală, ce retează cu brutalitate discursul muzical al celor două instrumente. *Spasmodico, come un vortice*, și o împărțire atipică vizual (5:4 ♪) întregesc spectrul notațiilor amănunțite.

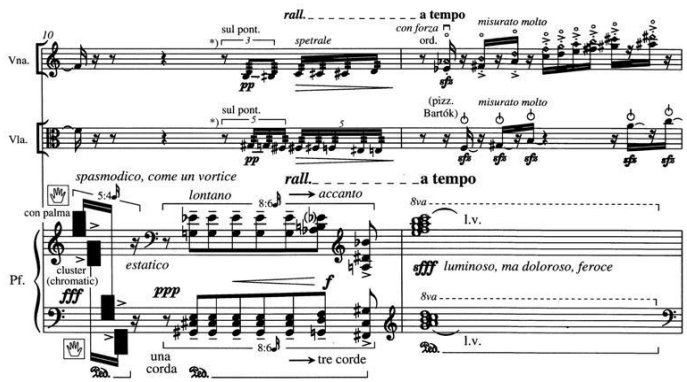
Această intervenție scurtă este urmată de o schimbare mare de caracter ce ne transportă în altă lume: *lontano,* ***ppp***. Pauza de optime (8:6 ♪) este suspendată temporal *estatico*, pentru a se putea instaura această stare scurtă ce va conduce rapid către o culminație mare – ***sfff*** *luminoso, ma doloroso, feroce* – tip cluster în registrul acut lăsat să vibreze. Surdina suportă și ea treceri fine și scurte de culoare: de la *una corda*, ușor, prin toate etapele către *tre corde*. Din punct de vedere cameral ritmul pune probleme, poliritmiile și polimetriile fiind hegemone. La vioară, trioletul *tremolo* urmat de patru șaisprezecimi în aceeași manieră se suprapun pe cvintoletele tot *tremolo* de la violă, modul de execuţie specificat fiind

https://biblioteca-digitala.ro

manieră *sul ponticello*. Planul dinamic este contrar: coardele diminuează sunetul de la ***pp*** în jos, iar pianul generează un *crescendo* masiv din ***ppp*** până în ***sfff*** cu schimbare caracterială pe ultimul sunet al măsurii 10, care din *tenuto* se transformă în accent marcat. Rolul partidelor este și el tot contrar: coardele încheie fraza muzicală într-un *quasi glissando* rezultat din microtonie, iar pianul creează o punte către ideea următoare. Aceasta apare în măsura 11 într-o mișcare ritmică complementară între vioară și violă. Notele se succed rapid, cu exactitate, *misurato molto*, dar cu efecte sonore diferite. Astfel, la vioară sunt armonice artificiale accentuate și *staccate,* ce se efectuează în zona inferioară a arcușului, iar la violă, pizzicatele bartokiene întregesc spectrul sonor cu efecte noi. Toate aceste pizzicate sunt lăsate să vibreze, fiecare notă avînd un legato de prelungire, mai puţin ultima care se întrerupe brusc pe timpul I din măsura 12, *étouffez*, fapt ce permite intrarea viorii cu tema coralului în ***ff*** *sostenuto [vezi ex. 2]*.

Cea de-a doua volută introduce un element nou, simultaneitatea suprapunerii tematice, dinamizată intervalic cu cvarte și cvinte perfecte ce contrastează cu microintervalele nou-apărute, sferturi și treisferturi de ton. Nuanța este mare, cu energie multă, *barbaro*, impunându-ți să emiți sunete mai puțin calitative și "frumoase" *[vezi ex. 3].*

ex. 2:



https://biblioteca-digitala.ro

ex. 3:

Oprirea discursului se face ca în prima secțiune prin aceleași clustere cromatice la pian, care acum sunt în număr de 5, în vreme ce coardele comentează într-un unison ritmic sincopat în secunde. Efectul dorit este quasi „*Ondes Martenot*", iar maniera de execuție este *flautando (sul tasto), molto vibrato (m. v.)*. De această dată, trecerea se face prin modificarea planurilor orchestrale care se inversează. Pianul, *una corda*, își disipează sunetul ***ppp*** *decrescendo*, viola aduce armonicele naturale, iar vioara completează tabloul sonor cu pizzicato bartokian.

În acest mic dialog se interferează și pianul cu acorduri scurte, *secco, crescendo*, care întregesc spectrul punctualist. Planul dinamic este unitar şi omogen de această dată, dar pentru scurt timp. Climaxul volutei secunde apare în măsura 26 la vioară și pian. Vioara expune valori egale, pătrimi *tenuto sostenuto*, în vreme ce pianul, *quasi esplosione*, își pierde din puterea acordurilor cu septimă (mâna dreaptă acord minor, iar stânga acord major), îndepărtându-se, *allontanarsi*, printr-o împărțire atipică ce îl pune în dificultate pe interpret (7:4 ♩). Viola

https://biblioteca-digitala.ro

comentează înăbușit, cu replici scurte și incisive, *intenso [vezi ex. 4]*.

Voluta a treia păstrează acordurile cu septimă la pian, în diverse combinații armonice pe care le etalează ritmic diferit (triolet pe doi timpi, cvintolet inegal pe un timp, optimi 5:4 ♪, triolet inegal pe un timp), toate dublate și de o dinamică diversă, minuțios semnalată.

Măsura 31 readuce cântarea sthirarică cu auftakt și îmbogățită, orchestrată. Coardele cântă un dublu unison secerat prin ***sfz*** *husten*, preluat de clusterele în registrul grav, *veloce* și *secco*. Ultimii trei timpi ai acestei măsuri sunt o tranziție.

ex. 4:

https://biblioteca-digitala.ro

Coralul la patru voci apare pentru prima dată la pian în registrul grav și se întinde pe 10 măsuri. Nuanța este mică, ***pp*** *una corda*, parcă din adâncul pământului. Notațiile descriptive ajută foarte mult interpretul: *"choral" mesto, lontano e grave*, starea generală fiind de resemnare în fața implacabilului. Aici coardele suprapun un trafic scalar izoritmic și efectologic: pizzicatele au alt caracter, *dolce*; armonicele artificiale sunt *ordinario delicatissimo*; apar pentru prima dată *col legno battuto*, dar *delicato, alla punta*; glissando *harm*. pe coarda gravă a fiecărui instrument; armonice artificiale *alla punta*; armonice naturale; *pizzicato* pe armonice naturale *[vezi ex. 5].*

Măsura 39 introduce o temă nouă, *cantabile*, la vocea mediană, întinsă pe patru măsuri. Diviziunea excepțională ternară accentuează elementul melodico-expresiv ce va fi întrerupt voit printr-o respirație foarte scurtă ce a avut în prealabil un *crescendo* și *decrescendo* pe o singură pătrime executate doar din modificarea frecvenței *vibrato*-ului (*mV*). Un plus de tensiune apare la începutul măsurii 40 prin treizecidoimile accentuate de la violă, totul desfășurându-se pe liniștea coloanelor sonore ale pianului ce dispar în neant.

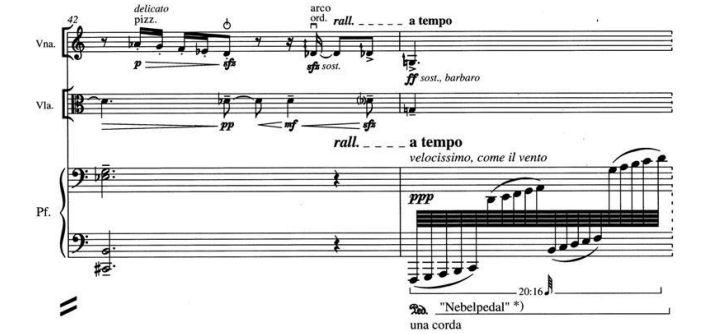
Melodia bizantină generatoare a acestei părți revine în măsura 43, precedată de o pregătire sincopată scurtă și intensă dinamic, la partida coardelor. Viola expune tema ca la început, dar fără să mai existe indicația *doloroso*, iar vioara amplifică discursul prin același comentariu acid, ***ff*** *sostenuto, barbaro*.

Un element inovator apare la pian, acesta generând un fond sonor nou, desprins din muzica impresionistă ce completează tabloul existent. Astfel, "*Nebelpedal*" = *Pedal "à la Debussy*" (*brouillard de pedal*), *una corda, velocissimo come il vento* ne trimit cu gândul la atmosfera prokofievianã a primei *Sonate* pentru vioară și pian. Pianul trebuie să fie asemenea unei harpe cu sunet eolian, în care complicatele împărțiri matematice (20:16 , 15:8) să pară simple și liniare. Succesiunile de sunete apropiate sunt împărțite între cele două mâini, ***ppp****, pochissimo articolate*, iar cele două *glissandi* pe clape albe, întinse pe aproape toată claviatura pianului, completează paleta impresionistă *[vezi ex. 6].*

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 5:

ex.6:



https://biblioteca-digitala.ro

În măsura 47, timpul trei, sunetul *do* devine generator și atrage toate micile sunete adiacente, aidoma unui magnet, totul culminând în timpul întâi al măsurii 49. Pianul potențează creșterea dinamică printr-un *glissando* ascendent amplu ce se sfârșește într-un acord de tip cluster ***sffz*** *esplosivo*. Pe durata acestui sunet mare, coardele amintesc efectele sonore din măsura 11, amplificate pentru clusterul cromatic al pianului.

Undele Martenot cu efectul lor special liniștesc tumultul de până acum și pregătesc sfârșitul acestei părți care se încheie cu un cluster cromatic în registrul foarte grav al pianului, de această dată cu o altă încărcătură emoțională.

„Secunda" finală a coardelor (*re bemol, mi bemol*) care duce către nimic – *perdendosi* ***pppp*** *(niente)* – se amestecă, asemenea unei culori diluate, în ultimele „zvâcniri" – *lontano, delicato, secco, una corda* – ale pianului.

Partea secundă a acestui trio este un cântec fără cuvinte – ***Lied ohne Worte*** – ce se desfășoară într-o mișcare liniștită, ♩ = 76, *Molto cantabile*.

Cântecele fără cuvinte au apărut în secolul al XIX-lea și se bazează pe vocalitate. Reprezentantul de marcă al acestui gen muzical este Felix Mendelssohn- Bartholdy.

Această parte are formă de lied tripartit monotematic. Debutează cu o melodie simplă la violă, însoțită de clustere diatonice la pian, ce sugerează lumini și umbre – *simulando chiaro-oscuro* – pe o pedală foarte lungă desfășurată pe 10 măsuri. *Una corda*, "*Nebelpedal*", presupune o pedalizare specială : schimbare pe fiecare armonie, dar urmărindu-se de fapt realizarea fondului sonor. Astfel, aceasta trebuie folosită parcimonios, cu multă subtilitate, pentru a se putea decupa clar momentele de lumină și umbră.

Cântecul propus la violă este minuțios prezentat cu indicații tehnico-expresive ce generează o imagistică foarte clară. În debut, sunetele sunt emise *un poco vibrato – pV*, dar, din punct de vedere timbral domină lumina tonalității *sol major*. Primul motiv – 3 măsuri – se încheie cu o întoarcere a desenului melodic, *non troppo appassionato, ritenuto*, dublate de susținerea tematică a pianului pe doar două pătrimi,

https://biblioteca-digitala.ro

doloroso; până aici, acordurile alcătuite din suprapuneri de secunde mari și mici au rol coloristic.

Măsura 4 introduce cel de-al doilea motiv, expus la omonima dominantei, ce trebuie pregătit timbral. Astfel se impune o „închidere" a culorii, fapt ce se realizează prin schimbarea punctului de contact cu coarda, către *sul tasto* și micșorarea cantității de păr folosite, însoțite de reducerea vitezei arcușului. *Piu p, cu poco crescendo*, dar *semplice*, jocul *poco vibrato - molto vibrato (pV – mV)* se împletește cu intervalele ce își schimbă traseul liniar.

Violistul care dorește să interpreteze această lucrare trebuie să posede o mare diversitate de realizare a vibrato-ului, precum și o proiectare mentală a imaginilor derivate din decriptarea textului muzical.

Revenind la analiză, momentele de tensiune sunt într-o nuanță relativ mică – ***p, mp, pf*** – și pot fi realizate corespunzător doar prin schimbarea frecvenței *vibrato*-ului. La fel de importantă este găsirea unei digitații optime care să deservească unitatea timbrală a întregii teme. La pian, acordurile, deși sunt *tenuto*, trebuie cântate moi, dar cu degete ferme, aidoma unor pași afundați într-un strat gros de zăpadă; important este simțul tactil, deoarece este greu ca ele să sune deodată, frumos și evidențiat spectralo-orchestral.

Sfârșitul cântecului de la violă *m.V.* (*molto vibrato*) este susținut de o mișcare divizionară excepțională – triolete de pătrimi expuse complementar între cele două mâini – continuată de un cvintolet pe 4 timpi 5:4 ♩ în *decrescendo* ce merge înspre registrul acut, pentru a se pregăti intrarea viorii.

Aceasta intră abia în măsura 12 cu auftakt și completează primul val tematic cu irizări sonore ce pulsează ca o scânteie în noapte. Registrul dominant este cel supraacut, nuanța în care își face intrarea este ***ppp****, non vibrato nV*, în continuarea nuanței șterse a pianului, cu mici inflexiuni şi întreruperi de vibrato, acumulări şi relaxări ce se realizează din mâna dreaptă. Discursul este *poco rubato*. Primul sunet, *la diez*, are o formă nouă de exprimare, cu o grafică pe măsură, ce seamănă cu o electrocardiogramă. Din păcate, în varianta

https://biblioteca-digitala.ro

tipărită s-au pierdut multe semne grafice ce reprezintă subtilități de interpretare.

Ultimul sunet, *re*, este foarte greu de obținut din pricina nuanței mici, ***pp***, cât și a poziției foarte înalte, în același timp *sostenuto, mV, ma non troppo romantico*. Vioara este redusă brutal la tăcere prin acordurile ***fff****, spasmodico, barbaro*, la pian; acordului de mi *bemol minor* îi urmează do ***sfz*** în registrul grav, care este lăsat să vibreze alături de un *do diez minor* suspendat spațial „*Vollpedal*”. Reverberația pianului este completată de trilul ce agonizează disperat la violă, *sul ponticello*, cu o dinamică fluctuantă mare (***ppp*** *crescendo* ***mf*** *decrescendo*)

ex. 7: (1-17)

https://biblioteca-digitala.ro

Cel de-al doilea val tematic apare la măsura 17, precedat de o respirație foarte scurtă **”** și este amplificat prin participarea simultană a celor trei voci. Ca la început, tema liedului este la violă, însoțită de cantabilitatea acordică a pianului; vioara se suprapune și ea, dintr-o altă lume, *metafisico, con sordina*, asemenea unui astru. Cele trei instrumente se grupează – viola și pianul, pe de o parte, reprezintă telluricul, iar vioara devine mesagerul astralului. Mersul celor două lumi se face asemenea unui *chiasmus*, ca o cruce, termen apărut din vremea lui J. S. Bach. Vioara coboară din cer, în vreme ce pianul și viola se ridică de la pământ către înalturi.

Alternanța *chiaro-oscuro* apare notată explicit doar la pian, iar la grupul instrumentelor cu coarde, oscilarea *poco vibrato, molto vibrato, intenso, sostenuto* poate insinua același joc timbral.

În măsura 27 apare efectul *quasi „Ondes Martenot”* (auzit și în prima parte), la violă pe coarda *sol*, ***pp*** *dolcissimo*. Mersul pianului rămâne același, cu pedalizare similară, culoare / nonculoare de la *una corda* către *tre corde*, trecând prin *due corde* și înapoi. Vioara preia tema lied-ului într-un registru comod (măs. 27), iar „bătrânul înțelept” al acestui trio – viola – „dă sfaturi” derivate din experiență, prin intermediul sincopelor, al trioletului *tenuto*. Încheierea tematică, în mers descendent, de la vioară se face prin cădere dinamică pe desenul melodic, totul în *oscuro, una corda*, în mers de optimi, de această dată, continuat de cvintoletul pe patru timpi știut, dar *chiaro*, la pian. Aici, viola își contopește sunetul cu cel al viorii, care se diluează către ***pppp*** *(niente)*, cu micile inflexiuni electrocardiogramice ascendente și descendente ale vibrato-ului*, flautando, quasi ”Ondes Martenot”, dolcissimo, molto vibrato,* ***ppp*** *con sordina*. Acest crâmpei tematic se pulverizează într-un tril ce vibrează ca intensitate și se disipează ***ppp*** *crescendo* ***p*** *descrescendo* ***ppp***; tabloul este completat și efectologic *ordinario → sul ponticello → ordinario*.

Din irizările anterioare ale viorii a mai rămas aici doar o mică umbră ce scânteiază cu o ultimă zvâcnire, *mV lontano*.

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 8:

Melodia se reia în formă inițială la măs. 37, cu o modificare coloristico-dinamică: ***pp*** *con sordina* pe aceiași pași grei, apăsați ai pianului. Primul motiv al frazei este tratat diferit. Pianul respectă tiparul descendent, *doloroso*, cu o adăugare și o modificare armonică (acorduri cu septimă, nonă și undecimă), în vreme ce viola își continuă melopeea ascendent, *crescendo, mV, ma non appassionato*, peste care vioara suprapune un țipăt sfâșietor în registrul supraacut, nou din punct de vedere efectologico-timbral: *con forza, con rumore,* ***sfz*** *gridato* (strigăt) > ***ppp*** *(niente).*

ex. 9:

Culminația temei (***f***) trebuie făcută pe coarda *re* a violei pentru a nu fi un sunet strident, urmată de expunerea pe coarda *do*, în scopul omogenității timbrale. Din punct de vedere tensional, *mi bemol* ***sfz*** reprezintă punctul central interiorizat care se întrerupe cu mici inflexiuni către ***ppp***.

https://biblioteca-digitala.ro

Pianul aduce tema liedului într-o nuanță mică, dar *tre corde*, urmărind involuția dinamică în scopul integrării. Mâna dreaptă cântă în terțe mici ascendente, iar mâna stângă în cvinte perfecte ce urmează același sens de mișcare, totul fiind o integrare coloristică în reminiscențele tematice ale vocii mediane în registrul grav. Vioara agonizează atonic de la ***ppp*** către *poco* ***pp****, poco V → mV*, efect realizat exclusiv din mâna stângă.

Cvintoletul inegal al pianului 5:4 ♪ este urmat de varianta dinamizată ritmic a aceleiași formule, eliptică de primele trei șaisprezecimi, dar de fapt în complementaritate cu acesta. *Sul ponticello, misterioso* generează poliritmiile ulterioare ce se amestecă sonor cu renunțare volitivă, *desolato*, în difuzia finală a celor două sexte mici. Aici sunt valorificate limitele inferioare ale instrumentelor. Măsura 50 pare că încheie și totul se stinge, dar cele două lovituri ca de gong ale pianului în registrul grav amintesc de fapt că am intrat deja într-o altfel de lume, *molto lontano*, unde totul este imaterial: de aceea rezonanța naturală a pianului rămâne ca fundal pentru sunetele *flautando* ale coardelor și proiectează un spectru timbral suspendat sonor.

ex. 10:

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima parte a acestui trio este un dans macabr – ***Totentänzchen*** – care se desfășoară într-o mișcare alertă ♩ ≈ 126, în care element generator este ritmul, motricul.

Pianistul este pus într-o situație nouă, în care independența mâinilor este tratată diferit. Astfel, mâna stângă execută un ritm în afara claviaturii – *sul legno* – un joc egal între Daumen și restul mâinii, în pulsație alertă de șaisprezecimi. De fapt, aici mâna stângă tratează și transformă pianul într-un instrument de percuție. Tema propriu-zisă își face apariția în măsura a doua și este o melodie naivă cu caracter dansant, inspirată din folclorul românesc cu influențe balcanice. *Giocoso strano, sul tasto* reiese și din alternanța sunetelor *staccato* și *tenuto*. Încheierea acestei idei muzicale ce se întinde pe trei măsuri este completată de apariția coardelor, *con sord. sempre, sul ponticello,* ***ppp***, ce par să evoce un crâmpei din zumzetul final al părții precedente. Scurta melodie dansantă se reia în măsura 4, iar intervenția viorii și a violei se schimbă ritmico-timbral: vioara păstrează cvintoletul pe doi timpi, în vreme ce viola aduce tot patru sunete, dar împărțite și colorate diferit (armonice naturale), *sul tasto*, în aceeași nuanță mică – ***ppp***.

ex. 11:

Odată cu măsura 7 debutează o dezvoltare întinsă pe 27 de măsuri, în care pianul este foarte important din punct de

https://biblioteca-digitala.ro

vedere ritmic și pot afirma că este tratat jazzistic. Astfel, ritmurile și alternanța măsurilor se succed cu repeziciune: 5/16, 3/4, 5/16, 2/4, 5/16, 7/16, 4/4, 3/4, 3/16, 5/16, 1/4, 5/16, 3/16, 1/4, 3/16, 3/8, 3/16, 1/4, 5/16. Unitatea cea mai mică trebuie considerată motor pentru a fi o pulsație constantă. De foarte multe ori măsurile de 5/16 sunt simțite în 2/8 plus 1/16, ritmul aksak fiind hegemon. Este importantă naturalețea sunetului, precum și calitatea emisiei sonore. În fapt, regăsim un unison la una sau două octave, cu multe subtilități dinamice, plaja nuanțelor fiind dominată de cele mici (***ppp*** *una corda,* ***pp****,* ***p****,* ***mp****,* ***mf***); apare un singur moment de *forte* desfășurat pe trei măsuri (3/16, 3/16, 1/4=4/16), unde este valorificat mai mult registrul acut, cu mici sublinieri (măs. 23-26). Pianul este tratat cu adevărat solistic, aceasta fiind o veritabilă cadență de virtuozitate, foarte măsurată pe care coardele trebuie să o cunoască și să și-o însușească, pentru a se integra ritmic în scopul asimilării și omogenizării sonore. Vioara și viola continuă poliritmiile și polimetriile auzite și știute cu efecte sonore diferite, ce alternează de la *sul tasto → ordinario → ponticello*, în măsuri în care unitatea de bază este pătrimea.

ex. 12:

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura 34 prezintă discursul discontinuu al coardelor într-o manieră dezvoltată cu nuanțe ce se amplifică până la climaxul acestei părți. Momentul este susținut la pian de triluri în octave micșorate peste octavă ce asigură confortul dezvoltării sonore care va exploda cu auftakt în *rallentando* pentru a cita punctul culminant din valul secund al părții a doua la pian. Aici sunt de fapt suprapuse mai multe idei tematice. În timp ce la pian se continuă explozia sonoră în mers descendent amintită anterior, *spasmodico* ***fff***, viola citează cântul bizantin ce a generat prima parte a trio-ului într-o nuanță relativ mare, ce se amplifică *piu forte*. Vioara, în schimb, rămâne pe dezvoltarea zumzetului care își pierde caracterul *misterioso* și devine prezent *Intenso*. *Rallentando*-ul de pe ultimii timpi ai măsurii 37 pregătește o nouă mișcare ♩ ≈ 68, ce se întinde doar pe două măsuri și este încadrată între bare duble subțiri.

ex. 13:

Dansul macabru revine la măsura 40 doar cu mișcarea de percuție la pian, peste care coardele expun amintirea

https://biblioteca-digitala.ro

coralului. De această dată caracterul este cu totul altul, fiind generat de ritmul alert, iar acumularea energetică este mult mai amplă.

Giocoso strano reapare la măsura 43 în octava superioară, cu același caracter, mica schimbare găsindu-se pe doimea finală, care este îmbogățită cu un tril. Elemente din cadența pianului apar ca un flash, timp de 4 măsuri, iar trilul din măsura 51 aduce brusc *Spasmodico* ♩ ≈ 68 , dar ***ff*** și fără a fi dublat de o pregătire în *rallentando*. Acesta nu apare, deoarece vioara emite game ascendente și descendente, *come il vento,* de fapt ceea ce a prezentat pianul în partea I. *Spasmodico* intervine printr-un mers dinamic contrar: trilul pianului acumulează către ***ff***, viola staționează la ***ff***, iar vioara dispare, ca un *glissando* către ***p***. A doua jumătate a măsurii 52 citează elemente efectologice decupate tot din partea I, în care cele trei instrumente prezintă un mers continuu de șaisprezecimi complementare, cu diferite jocuri de accente timbrale.

ex. 14:

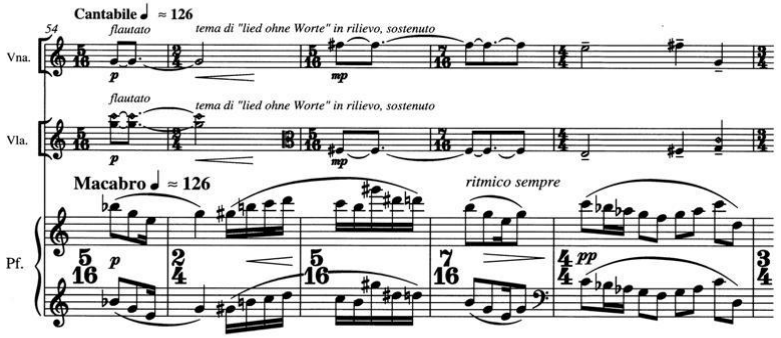
https://biblioteca-digitala.ro

Cadența propriu-zisă a pianului apare brusc în măsura 54, *Macabro* ♩ ≈ 126 și se întinde tot pe 27 de măsuri ca şi prima oară. Are același profil ritmico-melodic, cu foarte mici modificări.

La coarde, de această dată se suprapune *Cantabile flautato* în aceeași mișcare temporală, tema din *"lied ohne Worte" in rilievo*, *sostenuto*, în contrast mare muzical cu *ritmico sempre* al pianului.

Trecerea între cele două mișcări / stări se face abrupt și este greu de realizat. Sunt importante micile accente expresive de la pian pentru a se decupa tema bine, și o flexibilitate dublată de o foarte bună cunoaștere a textului la partida coardelor.

ex. 15:



Mișcarea de percuție trece de la pian la violă și ulterior la vioară, preluarea succesivă a elementului ritmic necântat făcându-se într-o nuanță din ce în ce mai mică, ce amintește de *oscuro*.

Este important să se găsească zona pe corpul rezonator al fiecărui instrument unde bătăile au claritate și pot fi preluate fără a se simți diferența, ci complementaritatea timbrală, precum și perechile de degete cu care se execută în scopul egalității ritmice.

https://biblioteca-digitala.ro

După o pauză generală și o bară dublă ce ne lasă în neant, Coda reiterează la pian Coralul din prima parte, *Mesto* ♩ ≈ 60, *Trauerchoral*.

Între vioară și violă se creează o dinamică ascensională ce se sincronizează în registrul acut, ***ppp***, măsura 98. Efectele sonore sunt diverse și suprapuse: vioara – *col legno battuto, dolce,* ***ppp***; viola – flajeolete artificiale ***ppp***; pianul – clustere pe clape albe la mâna dreaptă și pe clape negre la mâna stângă, ***ppp***, ce abia ating tastele instrumentului.

Unisonul dinamico-expresiv se regăsește și în ultima măsură, ***pppp*** *molto sensibile*. Sunetele pulverizate ale coardelor în registrul acut sunt asemenea unor luminițe ce scânteiază slab la auzul temei ce pare auzită din altă lume, însoțită de straniile clustere cromatice.

Forma părții a treia este:

A (măsurile 1-39)

B (măsurile 40-53)

C (măsurile 54-86)

Coda (măsurile 87-100).

Această lucrare este ciclică, deoarece finalul sintetizează și citează toate temele ce au fost auzite în părțile anterioare și care se succed caleidoscopic, asemenea unor flash-uri muzicale.

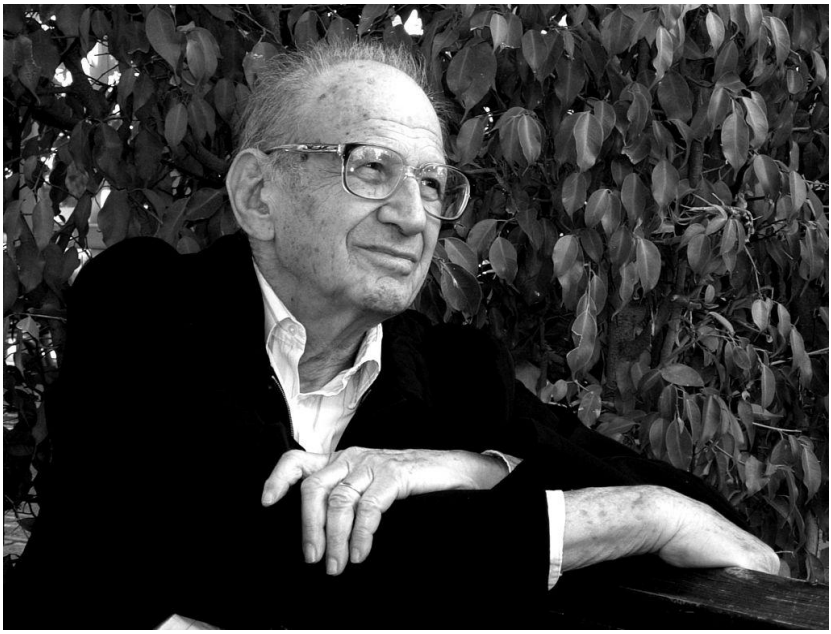
https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu maestrul Sergiu Natra

Sofia Gelman

„Fără muzică viața ar fi fost o greșeală…” F. Nietzsche



Tulburătoarea solitudine zăvorâtă în paginile creației compozitorului Sergiu Natra se lasă deslușită doar de cei cunoscători ai muzicii sale; a pătrunde tainele **înțelesului** în sensul desăvârșit al cuvântului, înseamnă a descoperi semnificația mesajului transmis de către autor prin intermediul

https://biblioteca-digitala.ro

artei sonore. Opusurile semnate de personalitatea sa creează un spirit *sui generis* care, deși deosebit de complex și diversificat, poartă mereu pecetea stilului său inconfundabil.

Născut la București (1924), Sergiu Natra studiază compoziția cu Leon Klepper până la absolvirea Academiei de muzică din București în anul 1954. Lucrările sale **Marș** și **Coral**, împreună cu **Divertisment în stil clasic** îi vor aduce premiul Enescu în anul 1945, altminteri ultimul an în care însuși Enescu participă la acordarea premiilor care îi poartă numele. Sergiu Natra împreună cu soția sa, sculptorița /pictorița/ poeta Sonia, se stabilește în Israel în 1961. Un an mai târziu, Orchestra Filarmonicii Israeliene, interpretează una dintre ultimele lucrări compuse în România, între anii 1958 – 1961, când, după ce își depuseseră actele pentru a pleca în Israel, timp de trei ani fuseseră sub interdicția publicării sau exercitării oricărei activități profesionale. Între anii 1975 – 1985 Sergiu Natra a predat la Academia din Tel Aviv, compoziție, analiză, forme și muzica secolului XX. Creațiile sale au dobândit un real succes, în țară dar și în străinătate, numeroase premii stau mărturie aprecierii de care se bucură. (*Pars pro toto*: Premiul Milo, Premiul Engel, ACUM, Premiul Palti, Premiul Primului Ministru).

Diversitatea creației compozitorului Sergiu Natra – de la piese pentru pian, două piane / patru mâini, prin diferite formații de muzică de cameră, până la lucrări pentru orchestră – cuprinde o largă paletă de interes pentru diferite ansambluri instrumentale, dar, ca un fir călăuzitor printre multiplele opusuri, apare harpa, instrumentul – probabil – preferat al autorului.

S.G. – *Stimate Maestre, va rugăm să ne dezvăluiți secretul: care este obârșia pasiunii dumneavoastră pentru harpă? Dacă parcurgem drumul creator, harpa este prezentă deja la începutul anilor '60. Pe de altă parte, diversitatea instrumentelor cărora vă adresați, dezvăluie o continuă pasiune pentru configurația sonoră.*

S.N. – Înainte de a răspunde întrebărilor dvs., țin să menționez pentru cititori că în interviul de față voi dialoga cu o colegă de-a mea. Cu toată diferența de generații răspund unei muziciene, compozitoare și ea cu o vechime considerabilă în a

https://biblioteca-digitala.ro

preda la Academia de Muzică a Universității din Tel Aviv, unde și eu am activat în trecut. Volumul publicat în urma disertației de doctorat, volum pe care l-am primit cadou, **Polifonia imitativă,** dă dovada operei unei personalități deosebit de dotate în domeniul analizei muzicale. Dat fiind că dialogul nostru o să apară într-o revistă care se adresează unui public larg, voi căuta să mă exprim într-un limbaj care se adresează nu numai specialiștilor în muzică.

Dacă mă întrebați de pasiunile mele, pasiunea mea este de a făuri un limbaj expresiv în care caracteristicile și culoarea diferită a instrumentelor sunt importante. Un compozitor trebuie să posede toate tehnicile instrumentelor, fie că este vorba de vioară, clarinet, trombon, sau, bineînțeles, harpă; cu atât mai mult, când folosești **toate** posibilitățile tehnice ale instrumentului într-un rol de **solist**. Iată un exemplu: doi muzicieni de clasă, violonistul Lucian Savin și harpista Roxana Buracu, soț și soție, buni prieteni ai mei, m-au rugat să le compun pentru un viitor recital o lucrare pentru vioară și harpă. Am rugat-o pe Roxana să lucreze cu mine pentru a-mi adânci cunoașterea tuturor elementelor de expresie ale harpei. Astfel s-a născut compoziția mea, *Muzică pentru vioară și harpă* despre care ați vorbit în introducere. În urma experienței dobândite, am compus în 1962 *Sonatina pentru harpă.*

S.G. – *De ani de zile, numele dumneavoastră este oarecum sinonim cu tot ce se organizează în jurul harpei; concurs național sau internațional, festival sau concert dedicat nobilului instrument, presupune prezența maestrului Sergiu Natra. Cum s-a născut legătura sistematică cu evenimentele legate de harpă?*

S.N. – Cu ocazia publicării unui concurs pentru alegerea lucrării israeliene ce va fi obligatorie în concursul internațional de harpă din Israel care avut loc în 1963, succesul *Sonatinei* atât în rândul celor cca. 30 de concurenți cât și al juriului compus din mari maeștri ai instrumentului a fost mare; ca urmare, ea figurează și astăzi în nenumărate concerte în Europa și în Statele Unite. Iată deci explicația unui mare număr de lucrări pentru harpă în catalogul meu. Ultima, *Cantosonata*,

https://biblioteca-digitala.ro

tipărită recent în Franța a fost interpretată în primă audiție de către marea harpistă **Isabelle Perrin**.

S.G. – *V-ați aplecat nu rareori asupra **cuvântului** ca formă de exprimare; ne gândim la versurile lui Ștefan O. Iosif, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, mai târziu la paginile Bibliei cu multiplele sale semnificații, spre a ajunge la poemele pline de sensibilitate feminină semnate de soția dumneavoastră, doamna Sonia Natra. Care este motivul principal - dincolo de frumusețea vocii umane - pentru care ați apelat la învești mântarea **textului**?*

S.N. – Descopăr în această provocativă întrebare că v-ați dat seama că versurile folosite în compozițiile mele vocale au o anumită linie în **conținut,** ceea ce este pe deplin adevărat. Voi mai adăuga la exemplele pe care le citați, câteva lucrări. Poemul pentru recitator și pian pe versurile lui Ilia Ehrenburg, **Fata soldat** compus imediat după înfrângerea Germaniei naziste a fost interpretat de marea doamnă a scenei româneşti, Lucia Sturdza Bulandra. Eu, atunci, fiind un tânăr emoționat compozitor, am acompaniat-o la pian. Alegerea textelor din literatura română pe care le citați, la care adaug și pe cel semnat de Emil Isac, a avut prin alăturarea lor în cele **Patru poeme pentru voce și orchestră** – magistral interpretate de baritonul Octav Enigărescu – în 1956, nu numai un sens ritmic și sonor ci și unul de conținut latent de împotrivire…Versetele biblice din prima versiuni **Nehemia** din **Testimonium**, în 1967, cele din **Cântecul Deborei**, mai târziu cele din cantata **Miracolul popoarelor** le-am ales ca având un conținut contemporan al luptei între elementul binelui și cel al răului. Din versurile Soniei am ales în nenumărate compoziții pe cele care erau legate de această veșnică luptă.

S.G. – *Elementul **sinteză** este omniprezent în creația dumneavoastră. A îngemăna limbajul dodecafonic cu cel modal – oponente incompatibile, cel puțin la prima vedere – pare a fi imposibil, totuși, tehnica dumneavoastră componistică dovedește că sensuri și orientări contrastante pot forma un*

https://biblioteca-digitala.ro

întreg valabil, viabil, purtător de noi semnificații, independent de elementele componente.

S.N. – Menționați aici un element important în orice limbaj muzical: *contrastul*; el este prezent în muzica triburilor africane, desigur într-o formă ancestrală; este prezent chiar şi în muzica instrumentelor care nu pot emite sunete *forte* și *piano* dar el există prin folosirea accentelor ritmice contra unor sunete lungi și chiar pauze. Eu am utilizat contrastul dintre armonia dodecafonică şi cea modală – după cum bine afirmați – ca elemente ce nu se resping ci se pot îngemăna.

S.G. – *Pe parcursul anilor ați avut prilejul să colaborați cu dirijori de prestigiu, Mendi Rodan, Gary Bertini, Daniel Barenboim, Lior Shambadal – spre a aminti doar câțiva muzicieni de renume – care, au programat în repetate rânduri lucrări semnate de dumneavoastră. Desigur, fără pretenție exhaustivă şi fără a ierarhiza, vă rugăm să ne împărtășiți câte ceva din multiplele experiențe cu interpreții amintiți.*

S.N. – Interpretările unor compoziții pentru orchestră au început de timpuriu, când aveam vârsta de 18 ani; după încetarea legilor naziste ale epocii antonesciene, m-am bucurat de interpretările celor două lucrări distinse în 1945 cu premiul Enescu sub bagheta lui Constantin Silvestri și Theodor Rogalski. Marele compozitor român Mihail Jora a dirijat **Divertimentul în stil clasic** la pupitrul Filarmonicii G. Enescu, la Ateneul Român. Voi aminti aici pe fostul meu profesor, dirijorul Eduard Lindenberg, care fiind în turneu în 1947 la Tel Aviv, a interpretat cu Filarmonica – atunci – Palestiniană lucrarea **Marș și Coral** cu mulți ani înainte de sosirea mea în Israel în 1961. La concertul de la Tel Aviv, în 1947, a fost prezent vestitul muzician francez Manuel Rosenthal, care mi-a trimis o scrisoare pe care, evident o păstrez în arhiva mea. Au trecut apoi 15 ani până când Filarmonica Israeliană a interpretat **Simfonia pentru orchestră de coarde** adusă din România, în interpretarea dirijorului Sergiu Comissiona. Includerea lucrării mele în concert, a adus după sine un număr considerabil de programări de către Filarmonica Israeliană cu noi opusuri. Dirijorii Rodan, Bertini, Shambadal nu numai că au interpretat

https://biblioteca-digitala.ro

lucrări pe care le scrisesem deja, dar au propus să se facă comenzi pentru noi compoziții pentru ca ele să fie programate în concertele ce urmau a fi dirijate de către ei, în Israel și Europa.

S.G. – *Numele Dumneavoastră. este binecunoscut peste hotarele Israelului (poate chiar mai cunoscut în străinătate decât în țară). Ați fost solicitat nu rareori să compuneți pentru diverse evenimente sau interpreți, de pildă,* ***Muzică pentru Nicanor*** *(pentru harpă, flaut, clarinet și cvartet de coarde), lucrare scrisă în anul 1988 pentru harpistul Nicanor Zabaletta. Un alt exemplu este opusul scris pentru muzicianul Daniel Lienhard, pentru doi corni și harpă, în anul 2006, interpretat în primă audiție la Berna; care sunt criteriile potrivit cărora consimțiți să scrieți un opus a cărui* ***idee*** *s-a născut în imaginația altei persoane ?*

S.N. – Comenzile pe care le-am primit au fost libere din toate punctele de vedere ale elementelor muzicale; un aspect important al acestor ”comenzi” era însă, că lucrările compuse în acest fel aveau asigurate interpretările în concerte publice, deci nu rămâneau în categoria *”opusuri pentrusertar”*. A scrie o lucrare pentru Daniel Lienhard pentru doi corni și harpă, mă atrăgea, desigur pentru sonoritatea acestui ansamblu, dar, propunerea lui Frank Pelleg de a scrie pentru el o lucrare de clavecin cu un grup de câteva instrumente la alegerea mea, sau a duo-ului Sivan Silver și Gil Garburg, de a scrie pentru două piane solo, nu au fost comenzi impuse într-o oarecare direcție. Mă atrage expresia muzicală, deosebita culoare pe care aceste ansambluri diferite de care vorbiți, o au.

S.G. – *Barocul, epoca de aur a polifoniei instrumentale a constituit izvorul multor lucrări care s-au născut ulterior ca fiind inspirate într-un fel sau altul din bogăția nelimitată a* ***mijloacelor de expresie*** *și* ***formă*** *(spre exemplu* ***Toccata*** *și* ***Fuga*** *pentru orchestră) caracteristice perioadei. Imitația, tehnica îmbinării vocilor – altminteri independente, contrapunctul, sunt tot atâtea surse de tentație pentru compozitor. „Interesul meu pentru neo-baroc – mărturisiți*

https://biblioteca-digitala.ro

undeva – precum pentru armonia politonală și polimodală, poate conduce către întrebarea dacă privirea mea este îndreptată spre trecut sau către viitor…" Este vorba, despre căutarea modului de exprimare ***specific*** *muzicii dumneavoastră?*

S.N. – Întrebarea aceasta cuprinde într-însa și răspunsul; când, copil fiind, luam contact cu ambianța sonoră din jurul meu – era muzică în casa noastră – eu, la lecțiile de pian cu Nicolae Dinicu (la vârsta de 6 ani), trebuia să analizez textele muzicale pe care urma să le învăț. De la început am fost atras de existența vocilor paralele și apoi, mult mai târziu, de bogăția mișcării contrapunctice în polifonia preludiilor și fugilor lui Bach. Până astăzi, pentru mine a compune muzică înseamnă a auzi un număr de, hai să spunem pentru cititorii neinițiați, un număr de melodii diferite care curg independent în același timp și pe care doresc să le scot în evidență pentru ascultător cu sublinierea diferitelor lor expresii și culori. Deci, este justă teza în întrebarea ce mi-o puneți, potrivit căreia acesta este un **specific** al compozițiilor mele.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte şi documente inedite

Viorel Cosma

Prefață

Pe soprana și pianista Veturia Ghibu, născută Nicolau (2.III.1889, București – 2.X. 1959, Sibiu) am cunoscut-o personal, imediat după moartea lui George Enescu (1955). Din primele convorbiri directe, mi-am dat seama că mă aflam în fața unei profesioniste a muzicii și a unui om de cultură generală excepțional. Încă de pe băncile Școlii Centrale de fete din București (unde l-a avut ca profesor pe D.G.Kiriac), Veturia Ghibu a manifestat dorința de a-și făuri o cultură generală solidă (Germania, Franța, Austria) și mai ales o carieră artistică de înalt profesionalism. La Conservatorul din București s-a bucurat de îndrumarea profesorilor D. Dimitrie, D.G.Kiriac, Dimitrie Dinicu și Faust Nicolescu. În 1911 s-a căsătorit cu Onisifor Ghibu, om de cultură vastă, viitor politician de nivel național, profesor universitar și literat (memorialist) extrem de laborios. Dacă în țară, Veturia Ghibu s-a perfecționat în canto cu Anastasia Dinescu, în schimb la Paris a lucrat serios asupra repertoriului universal cu celebra profesoară Félia Litvinne.

Întâlnirile cu George Enescu la Iași, București, Sibiu și Chișinău (după 1925) și colaborările artistice cu maestrul în recitaluri și concerte, au reprezentat momentele majore ale vieții cântăreței, în scurta, dar prodigioasa ei carieră de lied (în teatrul liric a interpretat doar pe Elsa din *Lohengrin* de R. Wagner). Timp de doi ani, 1956-1958, am provocat-o să-și aștearnă pe hârtie *Amintirile despre George Enescu*, în vederea unor emisiuni de radio și de televiziune, precum și a volumului *George Enescu – în memoria timpului*. Spre bucuria mea,

https://biblioteca-digitala.ro

Veturia Ghibu și-a lărgit memoriile la întreaga activitate de cântăreață, profesoară, animatoare a mișcării muzicale la Cluj și Sibiu (Filarmonica „Transilvania" și Reuniunea Română de Muzică), creionând în *Paginile autobiografice* portretele unor prieteni ai familiei sale, precum M.Jora, M. Negrea, Aurelia Cionca, Tiberiu Brediceanu, Lucia Cosma, Silvia Șerbescu, Alfred Alessandrescu,. Unele pagini le-a publicat fiul său, Mihai Ghibu, în diverse reviste, după dispariția cântăreței (1959).

Materialul de față reprezintă ultima versiune asupra *Amintirilor despre George Enescu*. Am Exclus din text epistolele lui Enescu, apărute în Volumul I de *Scrisori* (București, Editura Muzicală, 1974), spre a nu încărca cu dublete documentare memoriile literare ale cântăreței. „Am terminat această nouă redactare la Sibiu – preciza Veturia Ghibu pe ultima pagină a manuscrisului autograf, aflat în posesia mea – în ziua de 23 aprilie 1959, ziua Sf. Gheorghe, patronul Maestrului." Peste câteva luni (2 octombrie 1959), cântăreața a murit în urma unei congestii cerebrale. Cele peste 250 de scrisori, adresate Veturiei de M. Jora (27), Ana Voileanu (42), Marțian Negrea (15), D. Popovici-Bayreuth (10), Maria Cantacuzino (13), Cella Delavrancea (9), Sabin Drăgoi (5), Tiberiu Brediceanu (25), Irina Pricopiu (10), Dinu Lipatti (5), Constantin Brăiloiu, Ana Cornea, N.Papazoglu, Mimi Nestorescu, Veturia Triteanu, Constantin Pavel, Constantin Nottara, Silvia Șerbescu, Lucia Cosma, Ana Rosza-Vesiliuc, Sigismund Toduță, dar și Félia Litvinne, Eva Chamberlain-Wagner, Adam Teleki, Winifred Wagner, etc. reprezintă cercul înalt al personalităților care au stat în preajma acestei interprete, de al cărei nume ne mai amintesc, astăzi,doar cele câteva discuri cu lieduri românești.

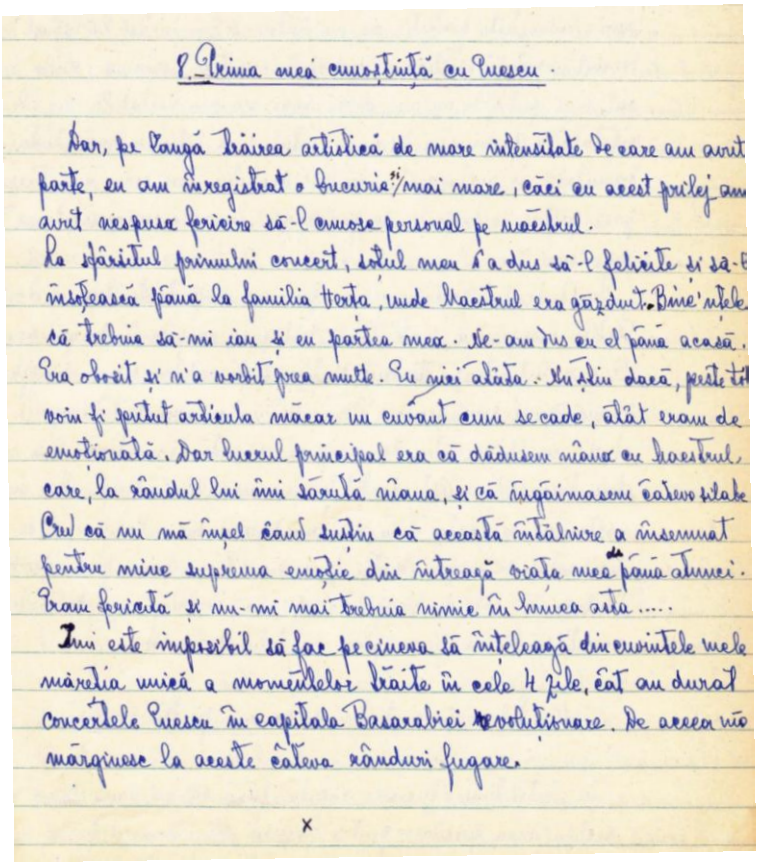
Paginile dedicate lui George Enescu în materialul de față exprimă în mod elocvent – așa cum singură, mărturisea în acest text – faptul că „Maestrul va rămânea pentru mine mai mult decât un îndrumător al destinului meu, chipul lui de om desăvârșit a intrat în sufletul meu pentru totdeauna, în forme pe care nimeni și nimic nu le va mai putea șterge sau distruge sau măcar slăbi, oricât de puțin."

https://biblioteca-digitala.ro

Veturia O. Ghibu
Amintiri despre George Enescu

Cluj-Sibiu, 1955-1959
(I)

https://biblioteca-digitala.ro



2. Primele mele amintiri despre George Enescu, din vremea când trăiam la București.

Nu-mi aduc aminte exact când l-am văzut și l-am auzit pentru prim a oară pe George Enescu. Să fi fost prin anii 1906-1907, când eram încă la Şcoala Centrală, în cursul superior, urmând cam în acelaşi timp, şi Conservatorul. Sau să fi fost prin 1909-1910, după ce m-am întors de la studii Germania, unde, printre altele, am ascultat și multă muzică? Nu mai pot preciza

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi, după aproape o jumătate de veac. Dar, îmi aduc bine aminte de figura și ținuta lui. – Era la un concert la Ateneu. Tânăr, brunet, destul de înalt, cu ochii visători, George Enescu par'că nu era de pe pământ. Sala, ticsită de lume asculta cu sfințenie. Nu mai știu ce a cântat, dar par'că văd și acuma cum, după ce termina o bucată, urma o clipă de tăcere, apoi pornea ropotul de aplauze, cari păreau că nu se mai termină. Artistul se trezea par'că din visul în care fusese adâncit, saluta întâi spre o loje din dreapta, apoi se pleca discret, ca un vinovat, spre public.

Am aflat curând cine era frumoasa doamnă, îmbrăcată într-o rochie de catifea mov, cu o pălărie mare, de pe care atârnau bogate pene de struț - moda timpului... Cu mulți, mulți ani în urmă, aveam să o cunosc și eu, de aproape, și să mă bucur de o caldă prietenie din partea ei. Dar atunci, ea era numai o încântare pentru ochiul de fată tânără și pentru sufletul ei, care vibra intens și la muzica divină a *tânărului Făt-Frumos*, și la discretele manifestații de respect și admirație pe care el le îndrepta spre ființa adorată.

Din păcate, n-am păstrat programele concertelor la cari asistam, nici pe cele de atunci, nici pe cele de mai târziu. Mi-a rămas totuși în memorie un concert simfonic, pe care l-a dirijat , ceva mai târziu, Maestrul și la care Veturia Triteanu (mai târziu Goga – soția poetului Octavian Goga din Sibiu), a cântat cu glasul ei cald, frumos, strălucitor, și pătrunzător – acompaniată de orchestră, finalul din opera „Tristan și Izolda”. Un alt punct din program era: Maestrul la pian, acompaniat de orchestră. Să fi fost *Fantezia pentru pian și orchestră* (Beethoven)? De altfel nu mă interesa atunci atât programul, cât atmosfera și oamenii.

Nu-mi amintesc bine, dar cred că n-am prea absentat dela concertele Maestrului din anii 1909-1911. Deși biletele erau destul de scumpe, tatăl meu făcea eforturi ca să mă lipsească de ele, căci știa cât de mult tânjea sufletul meu după muzica bună, cu care mă obișnuisem în cei doi ani de studii petrecuți în Germania, la Eisenach, unde trăise multă vreme J.S.Bach, și unde era Wartburg-ul eternizat în muzică de R. Wagner, -apoi la Weimar, unde lucrase atâta vreme F. Liszt. La

https://biblioteca-digitala.ro

concertele sale cânta cu mare râvnă pe Bach, în special, dar mi-aduc aminte și de „Poema Română”.

Cât de mult aș fi dorit să-l cunosc și personal pe marele vrăjitor, dar așa ceva îmi părea că ar fi o curată impietate. Cum să te apropii de zei?

[...]

6. În vâltoarea Revoluției rusești

În dimineața zilei de 11 Martie 1917 cu primul tren care pleca, de la izbucnirea revoluției, din Iași spre Rusia, ne-am aruncat în oceanul necunoscutului și al hazardului. Ce-o vrea Dumnezeu cu noi, căci suntem în mâinile lui și prin noi înșine nu suntem în stare să facem nimic.

Pentru început ne-am așezat la Chișinău, unde soțul meu avea niște cunoscuți de la prima sa călătorie în Rusia. La puțină vreme după instalarea noului regim revoluționar, soțul meu a plecat pentru câteva zile la Iași. Acolo întâmplarea – sau Providența? – făcu, ca el să-l întâlnească la Marele Cartier General al armatei, pe Maestrul G.Enescu, cu care și avusese până atunci o cunoștință personală. – După ce au stat de vorbă despre situația din Basarabia, soțul meu l-a invitat să dea un concert la Chișinău, la ceea ce Maestrul răspunde că, deocamdată, îi e absolut imposibil să se angajeze la ceva pozitiv, fiind extrem de ocupat cu un program pe care i-l impune situația actuală a țării, aflate în mari suferințe. Dar, să-i dea soțul meu adresa sa și, când va fi posibil să facă ceva în sensul dorințelor lui, îi va servi și se va executa. Și-au dat apoi reciproc adresele de la Chișinău și de la Iași, și s-au despărțit, rămânând să se vadă , cu timpul, ce se va putea realiza din ambele bunevoințe sincere și calde.

Ce bucurie extraordinară am simțit, când am aflat de la soțul meu, înapoiat acasă, amănuntele în legătură cu întâlnirea cu G.Enescu și cu perspectiva de a-l putea vedea și auzi în curând la noi. Am fost emoționată până la lacrimi, când, printre altele, am aflat că G. Enescu s-a dus singur la spitalul în care se găsea, grav rănit, tânărul compozitor Mihail Jora și, fără ca acesta să fi fost cumva prevenit, la un moment dat s-a trezit din

https://biblioteca-digitala.ro

somnul greu în care-l adâncise boala care părea fără leac, și l-a văzut în fața sa pe marele maestru – care-i cânta la vioară – ceva ce a avut asupra bolnavului un efect binefăcător. Din acea clipă, Jora învie parcă din morți... Și câte alte cazuri asemănătoare cu acesta.....

Cum putea să se rupă Maestrul dintr-un asemenea lanț de trăiri tragice și sublime și să plece în Rusia revoluționară, ale cărei taine și surprize nimeni nu le putea cunoaște din depărtare?

7. Primul contract al lui G. Enescu în Rusia revoluționară

Au trecut la mijloc multe săptămâni, ba chiar luni, și dela Iași nu mai venea nicio știre. Ajunsesem să nu ne mai gândim la o eventualitate Enescu. Când, deodată, după 20 Martie 1918, se prezintă la soțul meu un tânăr ofițer român, cu o „scrisoare dela Iași". Era Jean Bobescu, care-i aducea vestea mult așteptată din capitala Moldovei. Maestrul îi scria, cerându-și scuze pentru marea întârziere pe care o justifica prin aceea că i-a trebuit ceva timp spre a pregăti trei concerte pentru Chișinău. Va veni pentru zilele de 25, 26 și 27 Martie, cu Filarmonica dela Iași. Două le va dirija însuși, având ca soliști pe Caravia (pian) (*Concertul* de Ceaikovski), pe Breviman (violoncel) iar al treilea îl va dirija Jean Bobescu, iar dânsul va cânta. Trei concerte: Ceaicovski, Saint-Säens și *Simfonia spaniolă* de Lalo. Se înțelege că bucuria a fost fără margini și am luat imediat toate măsurile posibile pentru reușita cea mai bună. Împrejurările nu erau, desigur, prea încurajatoare, căci G. Enescu era aproape cu totul necunoscut în Basarabia, și lumei nu-i prea ardea de muzică în vremuri ca acelea. Totuși, concertele Enescu au fost un adevărat triumf. „Moldovenii" și Românii refugiați din diferitele provincii, la Chișinău, - și erau mulți de aceștia – erau mândri de fratele lor atât de „dăruit" de Dumnezeu, iar Rușii printre cari erau mulți iubitori și pricepători de muzică, erau uluiți de neașteptatele performanțe ale acestui „adevărat mare artist". Aplauzele, după fiecare punct din

https://biblioteca-digitala.ro

program, erau însoțite de urale și de rechemări, cu caracteristica rusească: *Molodieț, molodieț Enescu!*

Presa locală a publicat atunci o serie de articole și de reportaje despre cele 3 concerte. Ele ar putea fi strânse într-o broșură de oarecari dimensiuni.

8. Prima mea cunoștință cu Enescu

Dar, pe lângă trăirea artistică de mare intensitate de care am avut parte, eu am înregistrat o bucurie și mai mare, căci cu acest prilej, am avut nespusa fericire să-l cunosc personal pe Maestrul.

La sfârșitul primului concert , soțul meu s-a dus să-l felicite și să-l însoțească până la familia Herța, unde Maestrul era găzduit. Bine'nțeles că trebuia să-mi iau și eu partea mea. Ne-am dus cu el până acasă. Era obosit și n-a vorbit prea multe. Eu nici atâta. Nu știu dacă, peste tot, vom fi putut articula măcar un cuvânt cum se cade, atât eram de emoționată. Dar lucrul principal era că dădusem mâna cu Maestrul care, la rândul lui îmi sărută mâna, și că îngăimasem câteva silabe. Cred că nu mă înșel când știu că această întâlnire a însemnat pentru mine suprema emoție din întreagă viața mea de până atunci. Eram fericită și nu-mi mai trebuia nimic în lumea asta.....

Îmi este imposibil să fac pe cineva să înțeleagă din cuvintele mele măreția unică a momentelor trăite în cele 4 zile, cât au durat concertele Enescu în capitala Basarabiei revoluționare. De aceea mă mărginesc la câteva gânduri fugare.

[...]

11. Sunt poftită la București să-i cânt Maestrului George Enescu

După asemenea antecedente nu m-a mirat prea mult, - și totuși cât de mult m'am mirat și cât de fericită am fost,- când am primit, în luna Septembrie 1925, invitare dela D[na] Maria

https://biblioteca-digitala.ro

Cantacuzino din București de a fi pentru câteva zile oaspete dânsei. Invitația mi'a adus-o personal o bună prietenă a acesteia, Miss Griffith-Belbim, profesoară de limba engleză la un liceu de fete din Cluj, care mi-a comunicat că Dna Cantacuzino este o bună prietenă a Maestrului Enescu și că sensul adevărat al invitației ei este acela de a mi de da posibilitatea să cânt, acasă la Dna Cantacuzino - și dânsa o mare iubitoare de muzică – în fața Maestrului Enescu, care, ține să mă cunoască mai de-aproape, tocmai în calitatea mea de cântăreață de Lieduri, atât de apreciată de întreaga presă din țară. Desigur că invitația mi-a făcut o imensă plăcere și bucurie. Mai mult chiar, eram extrem de fericită de perspectiva de a face muzică cu cel mai genial dintre muzicienii epocii noastre, - perspectivă pe care nici n-am cutezat să o visez măcar vreodată.

În culmea fericirii alerg la soțul meu, îi arăt scrisoarea și-l întreb ce să fac? la ceea ce el, îmi răspunde –mi așez copii fără ezitare: „O să te duci.” Nu știam cum să-mi adun mai repede lucrurile, dar mai ales, cum să–mi așez copiii – aveam patru - și ce să-mi iau, ca să fie pe placul Maestrului.

În ochii soțului meu acestă audiție echivala cu un examen foarte greu și decisiv. Pusesem atâta pasiune în tot ceea ce făcusem până acum în domeniul cântului, acum depinde de cuvântul Maestrului ce voiu mai face și ce se va alege din toată știința și din toată râvna mea.

Peste câteva zile urma să plec, în adevăr, la București, la marele examen. Nu-mi era câtuși de puțin teamă că n'o să știu sau că o să am eventuale lapsusuri, din cauza emoției. Îmi era mai mult, să nu răcesc cumva și să nu răspundă glasul așa cum eram deprinsă să-mi răspundă. Repertoriu aveam mare, peste șease sute de Lieduri în limba germană, italiană, rusă, franceză și, se-nțelege, română, autori moderni și muzică populară. Tot știam pe dinafară – muzică și text. Oriunde am cântat pân-aci, n'am întrebuințat note sau foițe pentru text. Am luat cu mine un maldăr de caiete cu: Schübert, Schumann, Brahms, Max Reger, Joseph Marx, Hugo Wolf, Fauré, R. Strauss, Rachmaninov, Greceaninov, etc., apoi „Tannhaüser”, „Lohengrin” și „Vasul fantomă” de R. Wagner.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu mi-am făcut niciun fel de program anume. Prin minte îmi treceau câte toate, vrute și nevrute: melodii, fragmente, motive, cuvinte, acompaniamente... Nu mă mai puteam desprinde de ele și nici nu mă mai puteam ocupa de nimic acasă. Plecam undeva, unde trebuie să fie ca în rai, unde se cântă dumnezeiește, se ascultă ca în vis. Eram sigură că nu voiu avea să cânt numai ei, ci va cânta și Maestrul la vioară, sau cel puțin la pian.

12. Întâlnirea cu Dna Maria Cantacuzino și cu Maestrul George Enescu

A sosit ziua mult așteptată a plecării. Soțul meu a telegrafiat mulțumind pentru invitare și anunțând sosirea mea pe data fixată de Domniță.

Călătoria a fost liniștită. Am dormit legănată de visuri și de melodii și am ajuns voiasă și odihnită. La gară mă aștepta Dra Pruncu, secretara Domniții, cu mașina.

Ajunsă la Palatul Cantacuzino din Calea Victoriei, unde este astăzi Muzeul Enescu, mă întâmpină la intrarea principală Domnița însăși, frumoasă, impunătoare, într-o rochie de casă lungă și largă – mauve. M'a luat în brațe și m'a sărutat și m-a poftit în hall-ul imens, unde, pe o canapeluță, era locul dânșii obicinuit. M-am așezat lângă dânsa și am răspuns la tot felul de întrebări, căci nu mă cunoștea decât din scrisoarea prietenei comune. Apoi, m'a condus în apartamentul soțului dânșii – fostul Ministru Mișu Cantacuzino – care lipsea un timp din București, unde mă instalase minunat pe mine. Pe masă îmi pusese câteva volume de poezii, în nemțește și franțuzește.

Jupâneasa între timp, îmi despachetase geamantanul, îmi netezise prea modestele mele „toalete” și-mi pregătea baia.

La despărțire mi-a spus că Maestrul va veni să lucreze (lucra la opera „Oedipe”) la ora 12, iar eu să fiu gata la ora 1, când vom lua masa împreună.

Rămasă singură, m'am așezat să mă liniștesc, căci toată primirea, toate vorbele frumoase, toată atmosfera în care mă găseam de la sosire, mă ridicase pe un plan, de unde nu

https://biblioteca-digitala.ro

mă mia vedeam pe mine – un plan de pe care nu m-am mai coborât apoi, foarte multă vreme.

După baie m'am culcat; am încercat să citesc ceva, dar n'am reușit să mă concentrez; am reușit însă să adorm, gândindu-mă doar cum va fi la ora 1, când voiu vedea pe Maestrul. N-am putut nici să consum nimic din bunătățile lăsate pentru mine pe o tavă mare.

La ora fixată a venit D[ra] Pruncu să mă ia, interesându-se dacă m-am odihnit și dacă mă simt bine. Mă simțeam de minune. Maestrul, atent și delicat, m-a întâmpinat la intrarea în hall și, ca și când ne cunoșteam de când lumea, am vorbit despre o mulțime de lucruri mărunte, interesându-se în mod special de Miss Griffith, cu care de cunoștea de mult și pentru care avea mare simpatie.

Masa s'a luat într-o atmosferă caldă și simpatică. Vorbea mai mult Domnița. Eu o urmăream cu o atenție deosebită și căutam să descopăr la dânsa acele calități excepționale, prin care intrase atât de adânc în sufletul și în întreaga viață a Maestrului. Gândul meu era, ce e drept, prezent, totuși el zbura mereu la clipa, când Maestrul va deschide discuții în legătură cu muzica. Ce-o să spună? Cum o să fie?...

Terminată masa, Domnița și-a luat locul pe canapeluță, unde o aștepta cafeluța. Cafeaua Maestrului și a mea erau pe o măsuță mult mai departe de dânsa, unde Maestrul și-a aprins o țigare de foi, și unde, m-a poftit să iau loc.

Mi s-a părut nespus de interesant că Maestrul nu m-a întrebat nici cât am învățat, nici cu cine. Am vorbit, în schimb, despre marii compozitori de Lieduri, începând cu Brahms, slăbiciunea Maestrului - și, trecând la Wagner și la mulți alții, pe cari îi cunoșteam și eu bine.

Deodată își pune țigarea jos, se ridică, se duce la pian, care era în partea dreaptă a hall-ului, și începe din *Tannhäuser* intrarea Elizabetei, cu introducerea orchestrei. M'am ridicat și eu, vrăjită de „orchestra” care ieșea de sub mâinile Maestrului, și, la intrarea Elizabetei, am intrat și eu, fără nici o pregătire și am cântat aria până la sfârșit, fără alte emoții decât acelea pe care mi le-a dat autorul nemuritor. Maestrul cântase pe din

https://biblioteca-digitala.ro

afară. Inspirat și a toate știutor, a trecut, fără să spună vreo vorbă la „Visul Elzei". L-a cântat întreg, tot fără note, și dânsul și eu. Au urmat apoi câteva momente de pauză, câteva modulări, după care a atacat începutul acompaniamentului Liedului „*Alte Liebe*" de Brahms, exact în tonalitatea în care-l cântam eu. Nu m-am lăsat nici eu, am intrat și l-am cântat din toată inima, până la sfârșit.

Nu mă puteam minuna îndeajuns, cum de cunoștea atât de perfect pe dinafară toate acompaniamentele.

După ce am terminat, îmi spune că acesta este unul dintre Liedurile preferate ale dânsului și mă întreabă dacă n'-am adus de acasă cumva note, la care întrebare am fugit repede în camera mea și am venit cu un teanc întreg. Maestrul a luat pe Brahms, din care am cântat, una după alta, vreo 15 bucăți, fără pauze.

După ce s-a terminat această parte a programului improvizat, Maestrul mi-a spus câteva cuvinte deosebit de măgulitoare despre felul meu de a cânta și interpreta, iar Domnița s-a ridicat, a venit spre mine, m'a îmbrățișat, spunând că singura mare cântăreață de Lieduri pe care a auzit-o a fost Marga Freund, la Paris, pe care a cunoscut-o și personal, dar acum i se pare că sunt eu, care sunt mai adâncă și „cu mult mai mult sentiment". „Sunt foarte impresionată de interpretarea D$^{\underline{tale}}$ și sunt sigură că vei avea mari succese în cariera D$^{\underline{\quad tale}}$.", a adăugat de încheiere. Dacă nu sunt ostenită, mă roagă să mai cânt. Am răspuns bucuros, căci glasul meu avea rezistență, de care se minunau mulți.

Maestrul s-a oprit la Hugo Wolf, din care am cântat o serie întreagă. Cu câtă simplitate cânta cele mai grele acompaniamente! Am cântat pe versuri de Richendorff, Goehe, Paul Herge „Das italienische Liederbŭch", - minunea minunilor, după părerea mea. Unul din Lieduri, „Das Lebenwold" l-am cântat chiar de două ori. Nu mă simțeam obosită, totuși, Maestrul mi-a mulțumit discret. Ca și când, nu eu ar fi trebuit să îi sărut mâinile și sufletul pentru bucuria nespusă pe care mi-o făcuse, trecând cu mine atâtea frumuseți din literatura muzicală de Lieduri.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântasem două ceasuri bune, după care ne-am ridicat toți trei; Maestrul și-a aprins țigarea, Domnița-țigareta, eu tăceam mai mult, iar Maestrul spunea ce trebuie să fac pentru viitor. Cu „darurile și știința mea” voiu avea o strălucită carieră... Dar, în afară de Lied, am și tot ce se cere pentru o cântăreață wagneriană. Deci, e de părere să mă duc la Paris, unde trăiește și dă lecții rusoaica Felia Litvinne, fostă primadonă la opera imperială din Petersburg, care a trecut apoi la Opera mare din Paris și ani de-a rândul a cântat la Festivitățile de la Bayreuth, iar acuma e profesoară de canto.

Seara iarăși numai noi trei. Masă mică, simpatică, pe terasă. La desert s'a servit înghețată; eu m-am abținut. Domnița făcea comentarii în jurul muzicii de după masă. Eu ascultam și înregistram, iar Maestrul zâmbea și mai adăuga câte ceva, căci n'avea obiceiul, în general, să vorbească mult. ... A urmat apo un alt „desert”, mult mai minunat, din care m-am înfruptat cu adevărată lăcomie: o plimbare cu mașina, la Șosea, „ca să ne răcorim”. Maestrul stătea în față, lângă șofer. Nu vorbea nimic. Își ținea ochii închiși în timp ce părul îi flutura în bătaia vântului făcut de viteza mașinei. Pe la 12 noaptea, când ne-am întors, eram cu toții mai înviorați. Ne-am luat rămas bun și ne-am întors fiecare la odihnă.

Programul din prima zi s-a repetat timp de patru zile consecutive, cu puține schimbări. Am trăit numai în muzică și în sentimente umane înalte. În cele câteva ore „libere” pe care le-am putut fura, i-am văzut pe ai mei și m-am interesat, la Jean Feder (agenția de atunci) de aranjarea unui nou concert la București, în sezonul de iarnă. Mi-l ceruse doar publicul..... În principiu se cheamă că l-am și aranjat, urma să trimit doar programul.....

Seara la masă, Maestrul mă întreabă dacă nu intenționez să dau un concert de Lieduri în Capitală, în toamna aceasta. Dânsul m-ar acompania foarte bucuros..... Nu-mi venea să cred urechilor și ochilor. M'am înroșit de emoție, ca un copil vinovat, surprins asupra unei năzbâtii și, m-am uitat cu mirare și scepticism la Maestru.

Zâmbea, ca cineva care nu se simte cu nimic vinovat. Apoi, a continuat: „compuneți programul așa cum doriți și, cu

https://biblioteca-digitala.ro

două zile înainte de concert veți veni la Sinaia și vom face o repetiție. În ziua concertului vom pleaca la București."

Vorbea atât de categoric și de pozitiv, încât nu mai puteam crede că glumește. „Voiu fi până la toamnă, aici, deci, aranjați cu Feder și spuneți-mi".

A doua zi am și aranjat cu Feder concertul despre care vorbisem în preziuă, dar acuma, spre nespusa bucurie a mea și a agenției, pe alte baze avându-l la pian pe genialul Maestru.

Am plecat acasă copleșită de o imensă fericire, care nu se poate descrie.

Peste tot, Maestrul, de felul lui, nu vorbea mult, dar ce spunea, era adânc simțit și gândit, și categoric exprimat. Cuvântul lui era cuvânt; totuși, cine știe ce poate aduce cu sine neprevăzutul, „forța majoră"? Mi-am permis atunci să-l întreb ce să pun în program, din zecile de Lieduri pe cari le cântasem, el însă a lăsat totul la discreția mea. Din păcate, după ce aflasem despre cele „*7 cântece de Clément Marot*" ale dânsului, n'am putut găsi nicăieri ciclul, așa că nu i-am putut face surpriza să învăț și să programez câteva din ele. Mai târziu, - pentru surpriză era prea târziu – le-am găsit și am pus în program două din ele , precum și „*Le Galop*", un cântec pe care nu-l auzisem înainte și nici mai târziu. [...]

Nu m-am mai dus la Sinaia. Mi-a scris Maestrul că nu va mai pleca și că ne vom întâlni în București. Vom trece ușor peste program, căci nu e nevoe de repetiție propriuzisă, etc. Așa s-a și făcut. În preziuă am trecut ușor peste program. Mi-aduc aminte de severitatea cu care păstra acompaniamentele autorilor, fie cât de simple, precum și de considerația față de interpretă, notându'și în partituri ceea ce i se părea că trebuie păstrat exact așa cum dorește ea. Păstrez cu pietate până-n ziua de astăzi, în partiturile mele, semnele Maestrului.

Dar, vai în ziua concertului, o mică indispoziție pe glasul meu, ceea ce m'a îngrijorat foarte serios. Domnița m-a îngrijit însă, ca pe un copil iubit, dar Maestrul, care nu vorbea nimic, mă privea cu destulă teamă. Totuși, m'am înseninat când, cu o oră înainte de concert, am primit de la Maruca un minunat buchet de trandafiri. Astfel am plecat la datorie cu destul curaj.

https://biblioteca-digitala.ro

13. Concertul meu de Lieduri, la Ateneu, acompaniat la pian de Maestrul George Enescu

Sala Ateneului era tixită de lume. Făceam muzică cu Maestrul Enescu, nu vedeam pe nimeni. Am zărit doar, la un moment dat, pe Caius Brediceanu, pe Gogu Georgescu, și pe câțiva membri ai familiei mele.

Am executat prgramul în felul meu; ici colo îmi aduceam aminte că glasul nu răspunde chiar cum aș dori eu. După repetate aplauze și reluări, părăsim imensa sală cu o acustică atât de capricioasă, a Ateneului. Maestrul delicat și bun afară din cale, mă felicită pentru felul cu am interpretat și parcă și mai mult pentru felul cum am știut să înving indispoziția care m-a tulburat în timpul zilei. Eu, personal, n-am avut o mulțumire deplină din cauza indispoziției. Dar „es wär zŭ schön gewesen", dacă ar fi fost totul perfect-perfect. Domnița, la rândul ei, m-a îmbrățișat cu multă căldură; era foarte mulțumită.

Nu mi-am putut da seama care a putut fi cauza indispoziției mele, căci, a doua zi, eram complet refăcută, cu glasul ca de obicei și cu o stare de spirit neobișnuit de bună.

A doua zi aveam să plac acasă la Cluj. Înainte de plecare, mi-a mai dat câteva sugestii în legătură cu ceea ce aveam să urmez la Paris, sub supravegherea marei maestre Litvinne, pe care o aprecia mult.

Dorința Maestrului pare a fi să mă specializez în muzica lui R. Wagner, pentru care zicea că posed calități toto atât de prețioase ca și pentru Lied.

La despărțire mi-a mai dat o superbă fotografie a sa.

Despărțirea de amfitrioana mea și de Maestrul a fost sfâșietoare de inimă. Mă apropiasem atât de mult sufletește de Maruca în cele câteva zile, încât am simțit că această despărțire este pecetluirea începutului unei prietenii, care nu se va mai sfârși. Iar cât îl privește pe Maestrul, el va rămânea pentru mine mai mult decât un îndrumător al destinului meu, chipul lui de om desăvârșit a intrat în sufletul meu pentru totdeauna, în forme pe cari nimeni și nimic nu le va mai putea șterge sau distruge sau măcar slăbi, oricât de puțin.

[...]

https://biblioteca-digitala.ro